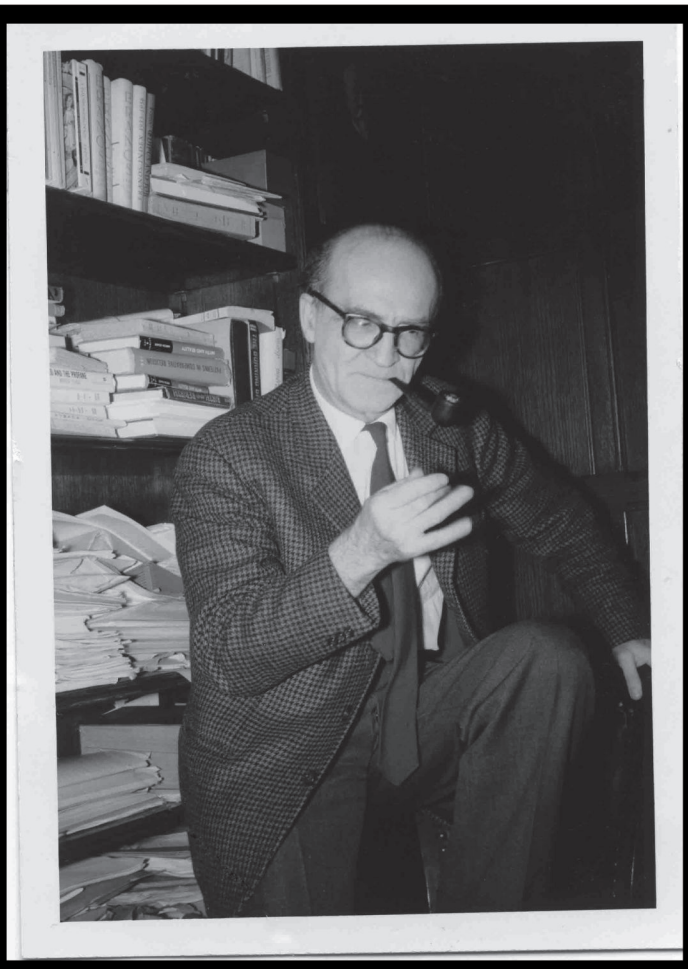
Editura Lumen
www.edituralumen.ro

Cristina SCARLAT
(coordonator)

MIRCEA ELIADE ONCE AGAIN



media LUMEN
www.EdituraLumen.ro

Scarlat, C., (coord.) (2011) Mircea Eliade Once Again, Editura Lumen, Iasi

CRISTINA SCARLAT
(coordonator)

MIRCEA ELIADE
ONCE AGAIN

LUMEN PUBLISHING HOUSE, IAŞI
2011

MIRCEA ELIADE ONCE AGAIN

CRISTINA SCARLAT (COORDONATOR)

Editura Lumen
2, Str. Ţepeş Vodă, Iasi, Romania,
700 714

edituralumen@gmail.com
grafica.redactia.lumen@gmail.com
prlumen@gmail.com
www.edituralumen.ro
www.librariavirtuala.com

Editorial Advisor: Conf. Dr. Antonio SANDU
Chief Editor: Simona PONEA
Cover Design: Cristian UŞURELU
Photo: by Henry PERNET - private collection
With many thanks for his kindness in providing us this unique document

Reproduction of any part of this volume, photocopying, scanning, or any other unauthorized copying, regardless way of transmission is prohibited without the prior written permission of Lumen Publishing House.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
Mircea Eliade : once again / Cristina Scarlat (coord.), Mac Linscott Ricketts, Marcello de Martino, ... - Iaşi : Lumen, 2011
ISBN 978-973-166-276-3
I. Scarlat, Cristina (coord.)
II. Ricketts, Mac Linscott
III. De Martino, Marcello
821.135.1.09 Eliade,M
929 Eliade,M

International Advisory Board:

Professor Ph.D. Lăcrămioara PETRESCU, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi
Professor Ph.D. Constantin PRICOP, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi
Professor Ph.D. Jan GOES, University of Artois

Comitetul de referenţi ştiinţifici:

Prof. Lăcrămioara Petrescu, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi
Prof. Constantin Pricop, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi
Prof. Jan Goes, Universitatea din Artois, Franţa

Contents:

Cristina SCARLAT
Cuvânt înainte. De ce un nou volum despre Mircea Eliade?..... 7

Cristina SCARLAT
The Literary Text: A Radial Semiotic Construct. *Miss Christina* by Mircea Eliade..... 9

Traian PENCIUC
***Torna, torna, fratre.* Looking for the European Background of Mircea Eliade's Concept of Theatre as Anamnesis 45**

Mac Linscott RICKETTS
A New Fragmentarium.....61

Mircea HANDOCA
Coloana nesfârşită.....89

Giovanni CASADIO
Mircea Eliade visto da Mircea Eliade 103

Mihaela GLIGOR
"Eliade Changed My Life". About and Beyond Eliade's Correspondence 143

Sabina FÎNARU
Restoring the Indian Palimpsest 159

Marcello DE MARTINO
L'Idealismo magico di *Faptul magic*: alla ricerca di un manoscritto perduto 205

Adrian BOLDIŞOR
A Controversy: Eliade and Altizer 247

Ionel BUŞE
La poétique du sacré et le sens de la technique 281

Monica DOMNARI
Mircea Eliade. Initiation as a Paradoxical State 295

Ana SANDULOVICIU
The Meanings of Time in Fantastic Literature - Mircea Eliade, Vasile Voiculescu, Mihail Sadoveanu.....325

Contributors 335

Cuvânt înainte

De ce un nou volum despre Mircea Eliade?

Universalitatea autorului generează continuu curente de opinie, luări de poziţie, interpretări originale ale unuia sau altuia din aspectele operei sale sau ale unui segment biografic. Peste tot în lume apar monografii, teze de doctorat, documentare TV, se *nasc* filme – să nu uităm pelicula lui Francis Ford Coppola, "Youth Without Youth" (2007) - sau piese de teatru: „Colonna infinita", în regia semnată de Letteria Giuffrè Pagano (2008), expoziţii de pictură: "Diario - Mircea Eliade - ensayo", în viziunea lui Romeo Niram (2007). Se organizează simpozioane cu participare internaţională, spectacole multimedia. Se nasc polemici şi controverse, generate de viaţa şi opera lui Mircea Eliade.Volumul de faţă, ca un mozaic, este o ilustrare a acestora. Textele reunite aici sub titlul *Mircea Eliade Once Again* reprezintă intervenţiile autorilor la conferinţe internaţionale (Giovanni Casadio, Marcello De Martino, Cristina Scarlat, Ana Sanduloviciu, Traian Penciuc), fragmente din monografii (Mac Linscott Ricketts, Mircea Handoca), capitole din teze de doctorat (Adrian Boldişor) sau disertaţii de master (Monica Domnari), intervenţii personale (Mihaela Gligor, Corneliu Crăciun, Sabina Fînaru).

Lectura acestora va demonstra, *once again*, că opera proteică a lui Mircea Eliade reprezintă un punct nodal în jurul căruia se adună, radial, entuziasmul, opiniile, cercetările, preocupările unei *comunităţi* speciale: aceea a eliadiştilor de pretutindeni. Continuând, chiar dacă Maestrul nu mai este printre ei, spectacolul fascinant născut din universul de sensuri al Operei lăsate moştenire.

Călduroase mulţumiri pentru sprijinul acordat în vederea realizării acestui proiect editorial prof. Mac Linscott Ricketts, prof. Lăcrămioara Petrescu, prof. Giovanni Casadio, prof. Marcello De Martino, prof. Jan Goes, prof. Mircea Handoca, prof. Constantin Pricop, dr. Mihaela Gligor şi, nu în ultimul rând, dr. Antonio Sandu, cel care a intermediat întâlnirea autorilor – aflaţi, unii, la continente distanţă de ceilalţi - în spaţiul generos al acestui volum.

Cristina SCARLAT

The Literary Text: A Radial Semiotic Construct. *Miss Christina* by Mircea Eliade

[Textul literar: un construct semiotic radial. *Domnişoara Christina* de Mircea Eliade[1]]

Ph.D. Candidate Cristina SCARLAT[2]
"Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi
Faculty of Letters

Abstract:

Received as a complex semiotic universe, the world of Mircea Eliade's texts constitutes a continuous provocation not so much in the reading as, especially, in the rereading. Starting from the texts that have had transpositions into different semiotic codes, I have argued that, through an assumed analytic approach, the reader and (tele-)spectator (who is situated beyond these comfortable positions can form for himself and through the intermediary of these variants, a coherent view of the text, beginning from the text itself, a ***radial semiotic construct****, meaning by this, the given semiotic*

---

[1]Formula ne aparţine. Caius Dobrescu, într-un volum publicat în 2008 (teza de doctorat) analizează conceptul de *Revoluţie radială*, (înţelegând, însă, prin aceasta) *O critică a conceptului de postmodernism dinspre înţelegerea plurală şi deschisă a culturii burgheze* (Editura Universităţii Transilvania, Braşov). Am dat o altă semnificaţie sintagmei *construct semiotic radial,* plecând de la „transmutarea cinesemiotică" (Dumitru Carabăţ, *De la cuvânt la imagine. Propunere pentru o teorie a ecranizării literaturii,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1987, p.55), lirică, plastică, televizuală, radiofonică etc. a unui text narativ. Aceea de regăsire, de recuperare a sensului textului originar din această sumă a transpunerilor.

[2]Cristina Scarlat este doctorand în cadrul Şcolii Doctorale de Studii Filologice a Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi, Anul al II-lea, înscrisă în Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane în cadrul proiectului POSDRU / 1.5 / S/ 78342 cu o teză despre transpunerea operei lui Mircea Eliade în diverse limbaje ale artei, sub coordonarea prof. univ. dr. Lăcrămioara Petrescu. Publică de peste 16 ani articole, studii, eseuri, interviuri axate pe transpunerea operei lui Mircea Eliade în diverse coduri semiotice: liric, dramatic, cinematografic, jazz etc. A publicat, pe această temă, volumul *Mircea Eliade. Hermeneutica spectacolului, I, Convorbiri,* Editura Timpul, Iaşi, 2008 – reunind convorbiri cu personalităţi din ţară şi din lume care l-au cunoscut pe / au scris despre Mircea Eliade (prof. Mac Linscott Ricketts - USA, Joaquin Garrigós – Spania, Mircea Handoca, compozitorii Şerban Nichifor şi Nicolae Brânduş, Cornel Ungureanu, Francis Ion Dworschack - Canada, Adelina Patrichi, Dumitru Micu, Sabina Fînaru, Mihaela Gligor, Stelian Pleşoiu) - publicate în *Convorbiri literare, România literară, Origini. The Romanian Roots, Caietele Mircea Eliade, Poesis, Nord Literar, Euresis / Cahiers roumains d'études littéraires et culturelles, Studii şi cercetări ştiinţifice. Seria: Filologie* etc.

universe (a primary, original semiotic code) as a generative source of other universes; all forming a unitary semiotic family, indifferent to their degree of similarity or deviation from the primary code. In this work we will analyze the connection of the narrative text Domnişoara Christina *by Mircea Eliade – considered as a radial semiotic construct – to its variant in other semiotic structures: lyric, televisual, plastic.*

Keywords:
Eliade, text, radial semiotic construct, lyric, televisual, plastic

Abstract[3]:

Receptat ca univers semiotic complex, textul literar constituie o continuă provocare nu atât la lectură cât, mai ales, la relectură. Plecând de la texte care au cunoscut transpuneri în coduri semiotice diferite, am considerat că, printr-un demers analitic asumat, cititorul şi (tele)spectatorul (care se situează dincolo de aceste postùri comode) îşi pot forma, şi prin intermediul acestor variante, o viziune coerentă asupra textului, pornind chiar de la text: ***construct semiotic radial****. Înţelegând prin acesta universul semiotic al operei donatoare (cod semiotic primar, originar) ca sursă generatoare de alte universuri semiotice; formând, toate, o familie semiotică unitară, indiferent de gradul de similaritate sau de deviaţie de la codul primar. În această lucrare vom analiza racordarea textului narativ Domnişoara Christina de Mircea Eliade - considerat un construct semiotic radial - la variantele sale în alte structuri semiotice: muzicală, televizuală, plastică.*

Cuvinte cheie:
Eliade, construct semiotic radial, text narativ, telefilm, operă lirică, pictură.

[3] Lucrarea, într-o variantă mult redusă, a fost susţinută în cadrul Conferinţei Naţionale cu prezentare Internaţională „Logos, Universalitate, Mentalitate, Educaţie, Noutate - 2011" organizată de Centrul de Cercetări Socio-Umane Lumen şi Editura Lumen cu ocazia aniversării a 10 ani de activitate a Asociaţiei Lumen, Iaşi, 18-19 februarie. Titlul lucrării: *Domnişoara Christina* de Mircea Eliade: un construct semiotic radial.

Motivaţia alegerii temei

Textele lui Mircea Eliade - nuvelă, roman, piesă de teatru, chiar memorialistica şi opera academică - provoacă la transpunerea lor în coduri semiotice diferite. Într-un demers analitic dirijat, de receptare a unui text prin intermediul unui suport media, al unei expoziţii, al unui concert/ film/ piesă de teatru/ spectacol multimedia etc., cititorul/ receptorul trebuie să-şi formeze o viziune coerentă asupra ansamblului: **construct semiotic radial**. Universul semiotic al operei donatoare (cod semiotic primar, originar) ca sursă generatoare de alte universuri semiotice, pe care le-am numit *familie semiotică*, au ca numitor comun înrudirea, ca sens, a tuturor acestor coduri, indiferent de gradul de similaritate sau de deviaţie de la codul primar. Sensul, indiferent de limbajul transpunerii, poate fi recuperat din fiecare versiune a operei sursă.

Obiectivele

Prin demersul nostru ne propunem să demonstrăm că, dincolo de codul semiotic în care a fost tradus, textul literar rămâne punctul central de sens care unifică transpunerile generate. Este o ilustrare a faptului că, în calitate de semn, textul literar poate însuma moduri de realizare diferite, constituindu-se în discursuri monocodice sau pluricodice, completând „zonele de indeterminare”[4] ale textului. Se obţine astfel declişeizarea receptării textului şi deschiderea concentrică spre alte arte, care îşi subsumează orizonturi de semnificaţie teoretic infinite.

Metodologia abordării temei

Lucrarea nu reprezintă un studiu de semiotică propriu-zis, în intervenţia noastră operând cu instrumente analitice specifice, în special, analizei literare, filmice, muzicale, plastice, hermeneutice. Prin demersul nostru am încercat să reconfigurăm naraţiunea textului eliadesc plecând de la transpunerile lui lirice, plastică şi televizuală, încercând să delimităm

[4] Roman Ingarden, *Studii de estetică*, în româneşte de Olga Zaicik, Studii introductive şi selecţia textelor de Nicolae Vanina, Editura Univers, Bucureşti, 1978.

trecerea de la forma figurativ-literară a naraţiunii la cele figurativ-filmică, lirică şi plastică[5].

Justificarea alegerii metodologiei

Noutatatea şi originalitatea ştiinţifică a investigaţiei constă în examinarea critică şi comparată a textului literar al lui Mircea Eliade în transpunerea lui şi în relaţia lui cu alte limbaje ale artei, dintr-o perspectivă inter - şi multidisciplinară, în promovarea unui model de analiză plurivalentă de abordare a literaturii.

Modalităţi de aplicare

Aplicarea modelului propus presupune selecţia unui corpus de texte literare şi de transpuneri ale acestora în alte limbaje artistice care să pună în valoare nucleul semiotic al textului de bază.

Ca exemplificare. Corpusul de opere abordat - telefilmul lui Viorel Sergovici, operele muzicale ale lui Şerban Nichifor şi Luis de Pablo şi tabloul lui Dimitrie Gavrilean - constituie fundamentele de la care plecând considerăm că textul *Domnişoara Christina* de Mircea Eliade reprezintă un construct semiotic radial. În calitate de *semn,* textul literar poate însuma mai multe moduri de realizare, care pot fi monocodice (ca în cazul picturii) sau pluricodice (ca în film, teatru, operă lirică)[6]. Analizate din punct de vedere al realizării şi al fidelităţii sau al distanţării faţă de textul sursă, aceste versiuni aduc noi straturi de sens textului donator, în funcţie de codul transpunerii.

Textul lui Eliade este codul originar, nucleul semiotic radial, textul - sursă pentru *La señorita Cristina* (1), opera lirică a lui Luis de Pablo şi opera omonimă a lui Şerban Nichifor (2), ca şi pentru telefilmul lui Viorel

[5]Greimas numeşte nivelul comun naraţiunii literare şi al celei filmice „nivel antropomorf dar nonfigurativ", înţelegând prin aceasta, de exemplu, elemente narative asemănătoare care se regăsesc în opera literară şi în cea filmică - Algirdas Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*, text tradus şi prefaţat de Maria Carpov, Editura Univers, Bucureşti, 1975, pp.179-180, apud. Dumitru Carabăţ, Cap. VI – *Reconfigurarea naraţiunii operelor literare ecranizate*, în volumul *De la cuvânt la imagine. Propunere pentru o teorie a literaturii,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1987, p.127.

[6] A se vedea şi Jean - Marie Klinkenberg, *Introducere în semiotica generală*, Traducere şi Cuvânt înainte de Marina Mureşanu Ionescu, Indice şi noţiuni de Cristina Petraş, Institutul European, 2004, Iaşi, p.181.

Sergovici (3) sau transpunerea pictorului ieşean Dimitrie Gavrilean (4). Toate aceste coduri (1, 2, 3, 4) formează o familie semiotică, un construct semiotic radial, o sumă. Despre nici una din cele patru transpuneri nu se poate spune că se pliază unitar, perfect sinonimic, la toate nivelele de re-prezentare peste codul-sursă, fiecare aducând ceva nou pe lângă formula narativă propusă de Eliade - fie în construcţia personajelor, a dialogurilor, ale variantelor scenice - plecând de la text, fidel sau improvizând ori rezolvând, parţial sau integral acele zone de indeterminare pe care le teoretizează Ingarden în studiile sale de estetică[7].

Analiza noastră reprezintă o modalitate de interpretare semantică, simbolică şi critică (în sensul dat de Umberto Eco termenului, acela de a răspunde *de ce* şi *cum* un text literar sau filmic produce sens şi interpretări semantice) (Eco, 2007)[8].

Scurt istoric al receptării

6.1 *Domnişoara Christina* – roman redactat de Mircea Eliade în doar două săptămâni şi publicat în 1936 la Editura Cultura Naţională. (Eliade, 1996)[9].

1971 – "The University of Chicago Library" deţine un proiect de film al regizorului Radu Gabrea, "La deuxième mort de Mademoiselle Christina", scenariu pentru un film de lungmetraj. Versiunea în limba franceză: Marlène Jarlegan. Copyright: Radu Gabrea reprezentat de: Milos–film / Freddy Landry, Meudon – Les Verrières, Elveţia. Regizorul menţionează, în argumentul proiectului său filmic: «Le réalisateur se propose de faire un film poétique en révélant un mythe avec tout le respect dû à ce mythe. Toute autre tentative serait facile ou vulgaire.»[10].

1992 - film TV în regia lui Viorel Sergovici, distins cu patru premii UNITER oferite de Asociaţia Profesioniştilor de Televiziune din România

[7] Roman Ingarden, *Studii de estetică,* în româneşte de Olga Zaicik, studiu introductiv şi selecţia textelor de Nicolae Vanina, Editura Univers, Bucureşti, 1978.
[8] Umberto Eco, *Limitele interpretării*, Ediţia a II-a revăzută, Traducere de Ştefania Mincu şi Daniela Crăciun, Editura Polirom, Iaşi.
[9] Mihai Dascal, *Nota editorului*, în Mircea Eliade, *Domnişoara Christina,* ediţie îngrijită de Mihai Dascal, tabel cronologic de Mircea Handoca, Prefaţă de Sorin Alexandrescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1996, p.XXIX.
[10] Material şi informaţii oferite de prof. Mac Linscott Ricketts.

pe anul 1992, pentru: montaj electronic, scenografie, imagine film de ficţiune realizat în tehnică video şi pentru cel mai bun film de ficţiune[11].

1993- Textul l-a inspirat şi pe pictorul ieşean Dimitrie Gavrilean la realizarea tabloului omonim (ulei pe pânză), care a fost donat de Horia Stelian Juncu Muzeului Literaturii Române din Iaşi[12]. A apărut ca ilustraţie a copertei l a revistei *Dacia Literară,* nr.42 (3 / 2001).

1994 - dramă lirică în două acte; compozitor: Şerban Nichifor. Regia artistică: Marina Emandi Tiron. Scenografia: Dumitru Popescu. Coregrafia: Ştefan Gheorghe. Premiera absolută: 22 iunie, la Opera Română din Timişoara[13].

2001 - la 10 februarie, pe scena Teatrului Real din Madrid, are loc premiera operei *La señorita Cristina*, operă în trei acte şi zece scene. Compozitor: Luis de Pablo.Director muzical: José Ramón Encinar. Scenografia: Francisco Nieva. Coregrafia: Pedro Berdäyes. Foto: Javier del Real.[14];[15].

2006 - Editura "Humanitas-Multimedia" oferă varianta audiobook a aceluiaşi text, în lectura actorului Ion Caramitru.

2005 - există o variantă în regia Dumitrianei Condurache, montată în subteranele Casei Pogor din Iaşi, „un spectacol teatral insolit" (Ştefan Oprea,2005)[16], cu un singur personaj, cel al Christinei[17]. O variantă concentrată a textului, din care au fost selectate capitolele XlV şi XV.[18]

---

11 Septimiu Sărăţeanu, Premiile UNITER pentru cel mai bun spectacol de televiziune, în *Monitorul,* Iaşi, miercuri, 14 aprilie 1993, nr. 86 (543).

12 Informaţie oferită de dl. Lucian Vasiliu, muzeograf, Casa Memorială "N. Gane", Iaşi.

13 Cristina Scarlat*, Mircea Eliade pe scenele lumii,* convorbire cu compozitorul Şerban Nichifor, în *Origini. Romanian Roots*, nr. 4-5 / 2005, p. 39.

14 Informaţii preluate din Libretul operei – *La señorita Cristina, Teatro Real, Madrid, Fundación del Teatro Lírico*, [2001], 150 Aniversario Temporada 2000-2010.

15 Mai multe referinţe în: Cristina Scarlat, *Mircea Eliade, Luis de Pablo şi Domnişoara Christina pe scenele lumii*, în *Poesis*, nr. 3-4-5 / martie-aprilie-mai 2005, pp.102-105.

16 Ştefan Oprea, *Căruţa lui Thespis,* Editura Opera Magna, Iaşi, 2005, p. 223.

17 A se vedea şi Cristina Scarlat, *Mircea Eliade şi* Domnişoara Christina *la Casa Pogor,* convorbire cu Dumitriana Condurache, în *Nord Literar,* nr.5, mai 2011 (I), p. 13 şi nr.6, iunie 2011 (II).

18 În consonanţă cu Eliade însuşi şi cu teoriile sale privind arta spectacolului, într-o epistolă din 17 februarie 2011, plecând de la discuţiile pe tema *Eliade şi spectacolul de la Casa Pogor* din 2005, Dumitriana Condurache ne mărturiseşte: „Am găsit la Eliade un demers care s-a întâlnit perfect cu zona de imaginaţie în care eram. *Uniforme de general* mi-a oferit o astfel de sursă, cu un cuvânt franţuzesc, pe care nu îl regăsesc în română, "surgir", teatrul "apare", "ţâşneşte" în cotidian. Teatrul, ca şi "lumea de dincolo", apar direct în cotidian, ele sunt aici, dar trebuie sa fii pregătit să le vezi sau trebuie să le creezi

2006 - regizorul francez de origine chiliană Raoul Ruiz urma să înceapă în România filmările după *Domnişoara Christina*[19].

2007 - Domino Film / L'Autre Rivage aveau în lucru pelicula *Demoiselle* în regia lui Adrian Istria d'Elner, după acelaşi roman[20].

Mircea Eliade despre romanul *Domnişoara Christina*

Motto: „Recitesc, pentru o nouă ediţie, *Domnişoara Christina*. Sunt surprins de valoarea ei. Cartea aceasta, pe care n-o mai răsfoisem din 1936, când am scris-o şi am publicat-o, mi se părea ratată, sugestionat şi eu de corul criticilor şi a unora dintre prieteni, care o considerau fie perversă, fie erotică, fie de un fantastic factice. Azi, îmi dau seama că mă înşelasem şi sunt sigur că, în douăzeci sau cincizeci de ani, cartea aceasta va fi redescoperită. Unii nu înţeleg de ce Simina are nouă ani; precocitatea ei erotică îi dezgustă. Dar tocmai pentru a face limpede faptul că Simina e o posedată, o demonică, i-am dat vârsta de nouă ani. La paisprezece-cincisprezece ani ar fi avut aerul unei precocităţi maladive, dar în ordinea firească a lucrurilor- tocmai ce voiam eu să evit." (Eliade 2006)[21]

În urma publicării romanului *Domnişoara Christina*, autorul a fost demis din învăţământ (Facultatea de Litere) în 1937, la cererea

condiţii să apară. Sună a un fel de mistică a teatrului, dar ea e adevărată, nu are nimic fals, e vorba de un demers al imaginaţiei mele pe calea teatrului care între timp a asimilat acea etapă, "Eliade", de aceea ea nu mai apare astăzi în prim-plan, pentru că s-a "topit" într-un întreg, în acelaşi timp lărgindu-se mult, dar într-o direcţie care nu e contrară."

[19] Loredana Georgescu , *Raoul Ruiz ecranizează romanul Domnişoara Christina de Eliade*-sursa: „Curierul Naţional", nr.4631 / sâmbătă, 13 mai 2006.

[20]Cristina Corciovescu, *Perspective 2009-2010 pentru cinematografia românească*, în Revista HBO, noiembrie 2007: "Concursul de proiecte CNC, ediţia din primăvară până-n toamnă 2007 s-a încheiat. Privind rezultatele putem avea o imagine a ceea ce vom vedea pe ecrane în 2009 sau chiar 2010.(...)". Aflăm ce s-a întâmplat cu "cazul lui Adrian Istrătescu Lener (regizor român stabilit la Paris, al cărui ultim film datează din 1989), care acum câţiva ani a câştigat concursul CNC cu o ecranizare după *Domnişoara Cristina* de Mircea Eliade. Disensiunile dintre regizor şi producător au condus la întreruperea filmului şi returnarea banilor către CNC. Pentru că legea nu interzice să te prezinţi la concurs cu acelaşi scenariu de câte ori vrei, Istrătescu se numără printre câştigătorii din acest an cu *Domnişoara Cristina* după Mircea Eliade, dar cu un alt producător. Să sperăm că de data asta va face filmul pentru că altfel înseamnă că de două ori a ocupat locul altcuiva mai hotărât să lucreze. Legea mai are multe lucruri strâmbe [...]."

[21] Mircea Eliade, *Jurnalul portughez şi alte scrieri*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006, pp.175-176; 26 ianuarie 1943.

Ministerului Educaţiei Naţionale, sub pretextul că ar fi autor de „literatură pornografică”[22] (Eliade, 1996). Textul rămâne, oricum, unul dintre cele mai reuşite ale lui Eliade; el „creşte direct din folclorul românesc: o poveste cu strigoi, într-o lume căzută pradă blestemului, pe care un tânăr o salvează, ucigând a doua oară strigoiul, cu un drug de fier implântat în inimă.” (Alexandrescu, 1996) [23].

În paginile *Memorii* - lor, Eliade mărturiseşte – şi ni se pare cel mai potrivit să citãm aceste rânduri ca preambul al prezentării romanului, dincolo de opiniile criticilor care au scris despre el: „…Mă obseda o poveste al [cărei] personaj principal era o tânără moartă cu treizeci de ani în urmă. Aparent, ar fi vorba de un *strigo*i - dar nu voiam să reiau nici tema folclorică, atât de populară la noi şi la vecinii noştri, nici motivul romantic al strigoiului (gen *Lenore*). În fond, nu mă simţeam atras de acest aspect al problemei. Dar mă fascina drama tristă şi fără ieşire a mortului tânăr care nu se poate desprinde de pământ, care se încăpăţânează să creadă în posibilitatea comunicaţiilor *concrete* cu cei vii, sperând chiar să poată iubi şi fi iubit aşa cum iubesc oamenii în modalitatea lor încarnată.

Personajul meu, domnişoara Christina, era o fată de moşier, ucisă în timpul răscoalelor ţărăneşti din 1907, dar care se reîntorcea necontenit pe locurile unde copilărise şi unde nu apucase să-şi trăiască tinereţea. Evident, fiind *strigoi*, nu-şi putea prelungi această fantomatică şi precară postexistenţă decât cu sângele animalelor de la conac şi din sat. Dar nu acest motiv folcloric constituia punctul de plecare al dramei, ci faptul că domnişoara Christina izbutise să *corupă*, spiritualiceşte vorbind, o fetiţă de 10-11 ani, Simina, nepoata ei; izbutise, adică, să comunice cu ea în chip concret, învăţând-o să nu-i fie frică de prezenţa ei *fizică*. Deşi încă un copil, Simina devenise, datorită acestei experienţe singulare*, matură* din toate punctele de vedere. Astfel că, atunci când domnişoara Christina se va îndrăgosti de unul din oaspeţii de la conac şi va încerca să-l cucerească, fermecându-l la început în vis, apoi pregătindu-l să nu se trezească din farmec nici după ce-l va deştepta din somn, Simina va reflecta întocmai această *pasiune* şi se va comporta faţă de Egor ca o femeie adultă. Nu era vorba de *precocitate*-sexuală sau altfel-ci de o condiţie absolut normală, creată de corupţia care rezulta din răsturnarea legilor Firii. Îmi dădeam

[22] M. Eliade, *Domnişoara Christina*, Editura Minerva, Bucureşti, 1996; Tabel cronologic, p.XX.
[23] Sorin Alexandrescu - în *Prefaţă* la M. Eliade, ibidem., ed. cit., pp.Vl-Vll.

foarte bine seama de *oroarea* acestui personaj, dar tocmai asta voiam să arăt: că orice întoarcere împotriva Firii, într-o condiţie paradoxală (o fiinţă *spirituală* comportându-se ca un trup viu) constituie un izvor de corupţie pentru tot din jurul ei. Sub o înfăţişare îngerească, Simina ascundea un monstru, şi asta datorită nu cine ştie căror instincte sau porniri aberante, ci, dimpotrivă, unei false spiritualităţi, faptului că trăia pe de-a-ntregul în lumea domnişoarei Christina, un spirit care refuza să-şi asume modul lui propriu de a fi."[24] (Eliade, 1997). Plecând de la aceste considerente adăugăm că ancorele narative, punctele nodale de sens în jurul cărora se naşte şi creşte povestea, pe care le găsim şi în celelalte versiuni (lirică şi televizuală) sunt: prezentarea, în expoziţiune, a personajelor romanului, scenele intermediare în care apare, progresiv, Christina, boala ciudată a Sandei, încercarea lui Egor de a rămâne lucid, de a nu se lăsa prins în mrejele nefireşti ale moartei, transformarea graduală a personajelor sub influenţa malefică a acesteia, manipularea Siminei, rezolvarea conflictului prin omorârea ritualică a strigoiului, moartea Sandei şi focul simbolic din final care şterge urmele conflictului.

În construcţia romanului apar, ca etape intermediare, basmul cu feciorul de cioban îndrăgostit de o împărătească moartă, povestit de Simina şi inserţia fragmentelor din *Luceafărul*- "filtre intermediare" (Alexandrescu, 1996)[25] care interpun planul fantastic peste cel real. Încleştarea celor două lumi, care-şi dispută întâietatea temporală va duce la re-configurarea personajelor şi a acţiunilor lor, delimitarea planurilor Vieţii şi al celui al Morţii, formând "cercuri concentrice", cum opinează Sorin Alexandrescu[26]: primul cerc e format de Christina, Sanda, Egor şi Nazarie, al doilea de doctor, doamna Moscu şi doica Siminei şi al treilea de vizitiu şi de fiinţele animale de la conac.Acţiunea se petrece în decursul a trei zile şi trei nopţi - concentrarea maximă a acesteia configurându-se noaptea (apariţiile Christinei, boala Sandei, deznodământul - moartea Sandei, uciderea strigoiului, focul care mistuie conacul).

Descrierile apariţiilor Christinei, a transformărilor personajelor, ale decorului sunt, toate, filmice. Ceea ce a facilitat transpunerea textului în versiunile muzicală şi televizuală.

---

[24] M. Eliade, *Memorii* (1907-1960), Editura Humanitas, Bucureşti, ediţia a ll-a, 1997; cap. *Când un scriitor împlineşte treizeci de ani*, pp. 319-320.
[25] Sorin Alexandrescu, *Prefaţă la* Mircea Eliade, *Domnişoara Christina*, ed. cit., p.XIII.
[26] Ibidem., p.XI.

Varianta muzicală a lui Şerban Nechifor[27]

Opera lui Şerban Nichifor[28] – în urma căreia acesta a fost numit "filosof şlefuitor de lentile"[29] şi „maestru al anamorfozelor" a fost

[27] Fişa filmului, oferită chiar de compozitor: tipul de operă- dramă lirică în două acte, pe libretul autorului după romanul omonim al lui Mircea Eliade; compozitorul şi autorul libretului: Şerban Nichifor;
-locul şi data premierei: - *prima audiţie în concert*: Bucureşti, 20 Martie 1984, Radiodifuziunea Româna, Sala "Mihail Jora" (Studioul T-4), Orchestra Filarmoniciii din Ploieşti, dirijor Ludovic Bacs, solişti Iulia Buciuceanu, Georgeta Stoleriu, Valeria Gagealov, Elena Grigorescu, Adina Iurşscu, Ana Piuaru, Liana Lungu, Lucian Marinescu, Alexandru Moisiuc, Pompei Hărăşteanu, Vladimir Popescu-Deveselu. ; - *ca spectacol*: Timişoara, Iunie 1994, Opera Româna Timişoara, conducerea muzicală: George Balint, regia artistică: Marina Emandi Tiron, coregrafia: Ştefan Gheorghe, scenografia: Dumitru Popescu. Distribuţia: Simona Suhai – recitatoare, balerină. Vocea: Valeria Gagealov. Doamna Moscu: contralto, Elena Gaja. Simina-soprană, Diana Matei (Diana Papp). Egor-bariton, Costică Gâdea. Nazarie- bas, Vasile Tcaciuc. Doctorul-tenor, Alexandru Serac. (Orchestra şi Ansamblul de Balet ale Operei Române din Timişoara).
-personajele şi vocea fiecăruia: *Domnişoara Christina* (balerină/recitatoare) = personaj legendar, o tânără boieroaică tulburător de frumoasă, ucisă ân circumstanţe dramatice în timpul răscoalei ţărăneşti de la 1907, căci, de fapt *"n-au ucis-o ţăranii, ci vechilul cu care trăia de câţiva ani… şi vechilul a ucis-o din gelozie"*; *Doamna Moscu* (contralto) = sora Christinei şi proprietara conacului de la Bălănoaia; *Sanda* (soprană) = fiica Doamnei Moscu şi logodnica lui Egor Paşchievici; *Simina* (soprană) = fetiţa Doamnei Moscu şi sora Sandei; *Egor Paşchievici* (bariton) = pictor invitat la Bălănoaia de către Sanda, logodnica sa; *Profesorul Nazarie* (bas) = arheolog venit la Bălănoaia pentru săpături; *Doctorul* (tenor) = medicul Sandei.
-locul acţiunii: conacul de la Bălănoaia (în apropiere de Giurgiu);
-un scurt desfăşurător al subiectului - Synopsis: Acţiunea se petrece în vara anului 1935, la conacul de la Bălănoaia, lângă Dunăre. Invitat de către logodnica sa, Sanda pentru a petrece o scurtă vacanţă, Egor va fi foarte impresionat de tabloul fascinant al Domnişoarei Christina expus în sufrageria conacului, ca şi de legenda ei tragică, conform căreia aceasta ar fi devenit o entitate malefică (strigoi), căci trupul îi dispăruse. Prin intermediul visului, Egor va cunoaşte o inefabilă poveste de dragoste cu Christina. Graţie forţei irezistibile a acestei iubiri misterioase dar damnate, visul va căpăta valenţele realului, iar în final conacul va fi cuprins de flăcări – ca semn al exorcizării iniţiate de Egor prin "uciderea" rituală a vampirului. Totodată, conacul în flăcări aruncă asupra tuturor personajelor umbra efemerului materiei în raport cu nemurirea sufletelor purificate – dragostea aparent imposibilă şi totuşi eternă a Christinei şi a lui Egor trangresând lumea profană şi continuând *"dincolo de vămile văzduhului"*… Epilogul operei dezvoltă una dintre metaforele esenţiale – de natură panteistă - ale textului lui Mircea Eliade: *"… din întuneric se desprindeau acum contururi mari, încă nesigure de arbori… E o groază de care nu scapă nimeni. Prea multe vieţi vegetale şi prea seamănă arborii bătrâni cu oamenii, cu trupuri omeneşti mai ales… Dacă n-ar fi fost Dunărea, oamenii din părţile acelea ar fi înnebunit… E o altă vrajă, o vrajă mai uşor de primit, care nu te sperie…"*.
[28] Dedicată compozitoarei Liana Alexandru, regretata soţie, a cărui muză a fost.

compusă în perioada anilor 1980-1981, premiera având loc la Opera Română din Timişoara, în 1996[30].

The New Grove Dictionary îl menţionează pe Şerban Nichifor în fişa de prezentare ca autor al operei *Domnişoara Christina*: "He has experimented with new techniques of sound organisation and structure, notably in his opera *Domnişoara Christina*"[31]. Prin demersul componistic inedit, care împlineşte textul lui Eliade, Şerban Nichifor a demonstrat că are „ambiţia de a cuceri dimensiunile sensibilului auditiv, de a cultiva şi aureola tradiţia prin forţa prezentului"[32]. (Ileana Preda) şi că este, cum aprecia Doru Popovici, „un admirabil melodist şi totodată un fermecător generator de culoare armonică şi orchestrală"[33].

Componistic, lucrarea se structurează în două acte, primul însumând cinci scene iar al doilea, trei. Apar zece inserţii de film: front-proiecţii pe cortină (şapte filme) şi retro- proiecţii pe cortină, pe pereţii sufrageriei familiei Moscu şi ai camerei lui Egor (trei filme).

În interviul solicitat, plecând de la relaţia sa cu textul lui Mircea Eliade şi de la faptul că, faţă de textul originar, în care Simina deţine un rol hotărâtor, în opera sa aceasta deţine o poziţie minoră, Şerban Nichifor ne mărturiseşte: „…am insistat pe latura filosofică a romanului lui Eliade (cu evidente filiaţii eminesciene) şi în special pe coordonata 'universurilor paralele' sugerată de mine printr-o strategie componistică originală: în actul l, realul este marcat printr-o emisie sonoră 'tradiţională' şi *live*, iar imaginarul prin sunetul electronic şi *tape music* - pentru ca în actul ll realul să fie 'electronic' (deci…imaginar) şi invers. Am încercat astfel să induc ideea întrepătrunderii permanente (prin hierofanii ce pot fi decriptate doar hermeneutic) a planului material cu cel spiritual - idee ce este tipică scrierilor lui Eliade. Cât despre Simina - ea este totuşi un *alter ego* al Christinei! Nu ştiu care este explicaţia *logică*, dar rolul ei în opera mea este cu totul neesenţial. Sunt conştient de această eroare a libretului meu - dar

[29] Grete Tartler, *Anamorfoza în muzică*, în *Viaţa românească*, an LXXVll, nr.8/august 1982, pp.82-83.

[30] Lucrarea are şi o variantă LP, produsă de Electrecord cu numărul ST-ECE 2108, sub titlul "Miss Christina"-excerpts.

[31] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, Edited by Stanley Sadie, Executive Editor John Tyrrell, Volume 17, Monnet to Nirvana, Grove (Anglia,2002; pp.865-866).

[32] Ileana Preda, *Problematica tinerei generaţii de compozitori*, în *Amfiteatru*, aprilie 1984, an XVlll, nr.4.

[33] Doru Popovici, *Diptic liric,* în *Săptămîna,* nr. 20, vineri, 18 mai 1984.

pe mine m-a interesat relaţia directă Egor- Christina, precum şi prezenţa misterioasă a Naturii. De ce? Nu ştiu şi nici nu aş putea să vă dau un răspuns *raţional* (dacă vreţi, *catafatic*), deoarece pentru mine actul componistic reprezintă un fenomen eminamente *apofatic* (legat de *cunoaşterea negativă* şi de *trăirea* -în sens strict teologic- a Revelaţiei)" [34];[35].

În plan ritmic, structura dramatică a operei o adoptă pe cea a desfăşurării narative, momentele muzicale ale interpreţilor şi inserţiile filmice, cu evoluţia balerinilor şi a figuranţilor se sudează în ordinea unei derulări logice, coerente, liniare a povestirii. Ca inventar de scene, am văzut deja, opera însumează opt, corespunzătoare celor nouăsprezece capitole ale romanului. Punctele nodale de sens, însă, au fost concentrate în acest spaţiu narativ muzical. Sintetizată în acest fel, acţiunea romanescă – şi din motive ale timpului real în care se desfăşoară acţiunea spectacolului – prinde noi contururi, mai ales în ceea ce priveşte durata creşterii în intensitate a dramei personajelor, dezvoltarea conflictului şi rezolvarea lui, în epilog. Scenele adăugate – cea în care e descrisă relaţia fiicei de moşier cu vechilul şi scenele în care se derulează proiecţiile filmice, cu momente de balet – le susţin în acest sens. În epilog, imaginea se fixează într-un stop-cadru (plan de ansamblu este câmpia pustie) care se întunecă progresiv într-un fondu de închidere foarte lent (3-4'). Simultan apare, pentru câteva secunde, portretul Christinei, în flash-back intermitent.

Opera reprezintă „…imaginea unei împliniri marcante (…) pe o dimensiune neescaladată încă de opera românească-lumea fantasticului."

[34] Cristina Scarlat, *Mircea Eliade pe scenele lumii*, convorbire cu compozitorul Şerban Nichifor, în Caietele *Mircea Eliade*, Asociaţia Culturală Crişana, Oradea, 2006.

[35] Informaţii suplimentare, oferite de dl. Şerban Nichifor în corespondenţa purtată, având ca subiect opera *Domnișoara Christina:* concepută conform principiului "anamorfozei sonore" (introdus de compozitor în sfera artei sunetelor încă din 1976 - i.C.S.), lucrarea proiectează hierofania implicită a textului prin inversarea coordonatelor constitutive în desfăşurarea celor doua acte. Astfel, în Actul I planul real este sugerat de Scena/Orchestra live, iar cel imaginar de Film/Muzica electronică. După o etapă tranzitorie la începutul Actului II (în care combinarea elementelor Film/Orchestră live şi Scenă/Muzică eletronică determină o intrepatrundere a realului cu imaginarul), în final planul real va fi reprezentat de Film/Muzică eletronică, iar cel imaginar de Scenă/Orchestră. Prin această anamorfoză a realului în imaginar s-a urmărit marcarea traseului iniţiatic parcurs - sub impulsul forţei transcendentale a dragostei - de eroul principal Egor, ce trece din lumea materială în cea spirituală. (martie 2011).

(Doru Murgu)[36]. La nivel scenic, fantasticul (element definitoriu al textului lui Eliade) este din plin susţinut de jocul de lumini şi umbre (care-i învăluie/dezvăluie pe protagonişti), de inserţiile simbolice: *umbra* (întunericul: ascunderea/potenţarea misterului); *scara din fundal* (salvarea / transcenderea / urcarea spre lumină, legătura dintre lumea umbrelor şi a celor vii), *cercul* (baletul protagoniştilor-protector sau ameninţător); glisarea între cele două lumi (scara, cercul, vântul-şoaptă sau vijelie). Modernitatea spectacolului constă în înlocuirea vechiului cadru al spaţiului scenic prin implantarea unor dispozitive scenice specifice proiecţiei cinematografice, înregistrări -„care lecturează (concomitent cu derularea acţiunii sau expectativa ei) texte adiacente desfăşurărilor scenice, citate din Eliade care pun în rezonanţă noi dimensiuni, de substanţă, ale conflictului dramatic, ale atmosferei spectacolului". Pe scenă sunt înfiltraţi pereţi-ecran şi o scenă turnantă. Spectatorul-auditorul este complet captat de acest univers.

Un moment definitoriu pentru vizualizarea, concretizarea informaţiei narative este acela al redării, printr-un moment de coregrafie susţinut de vocea din *off* a lui Nazarie a legendei Christinei: „...nu-i lucru curat cu domnişoara Christina. Domnişoara asta frumoasă nu prea şi-a cinstit familia. Oamenii povestesc o groază de lucruri. (...). Puteai să-ţi închipui că fecioara asta de boieri punea pe vehil să bată ţăranii cu biciul, în faţa ei, să-i bată până la sânge? Şi ea le smulgea cămaşa, şi câte altele...Trăia, de altfel, cu vehilul, ştia tot satul asta. Şi omul ajunsese ca o fiară, de o cruzime bolnăvicioasă, neînchipuită"[37]. Jocul de lumini şi umbre în spaţiul scenic sculptează siluetele balerinilor, creând ideea de spirite care vin, parcă, din trecut (momente de figuraţie) în spaţiul poveştii prezente, materializând straturi de sens.

Sunete electronice care cresc în intensitate şi creează impresia unor întâmplări neobişnuite pe cale de a se concretiza în chiar momentele receptării se împletesc cu sunete de oboi, fagot, tobe, harpă, orgă electronică, violă, contrabas. Peste acest suport muzical aproape nefiresc se suprapune textul prezentării personajelor (în prolog) şi al dramei în care sunt implicate acestea, provocată de simbioza planurilor real-fantastic, care-şi dispută întâietatea.

[36]Doru Murgu, *Un tandem redutabil: Mircea Eliade şi Şerban Nichifor*, în *Orizont*, nr.44, 1 noiembrie 1985, p.6.
[37] Mircea Eliade, *Domnişoara Christina*, op. cit., p. 45.

În interviul solicitat compozitorului Şerban Nichifor menţionam că fragmentele de vals aparent dezarticulat care apar în linia melodică principală a operei pot fi puse pe seama susţinerii în cheie muzicală a atmosferei fantastice a textului lui Eliade, a sugerării glisării planului oniric peste cel real. Înlănţuirea „anapoda", nefirească a celor două lumi este sugerată de elementele de vals voit (regizoral) dezarticulate - ca un clopoţel care atrage atenţia auditoriului asupra nefirescului (poveştii). În convorbirile telefonice avute de compozitor cu Eliade însuşi în august 1983 pe tema operei, scriitorul remarca, şi el, prezenţa valsului. Şerban Nichifor mărturiseşte, în acest sens: „Ideea valsului *nu îmi aparţine* - ea nefiind compusă 'conştient', ci indusă de textul literar, în timpul lecturii romanului *Domnişoara Christina - şi acesta este adevărul*! Aş putea să vă dau un răspuns mai complex - dar fals! *Adevărul este că nu ştiu cum şi de ce a apărut acest vals al morţilor*! Se pot face nenumărate speculaţii-legate de caracterul binar 'dragoste-moarte' al 'valsurilor triste şi sentimentale' compuse de Maurice Ravel, de simbolismul 'ternar' ce poate sugera infinitul, etc.-dar toate acestea nu sunt decât speculaţii gratuite, artificiale, emise *post factum*. Practic, eu nu am făcut decât să notez tema sugerată *exclusiv* de text - şi, evident, să o prelucrez (prin armonizare, orchestraţie etc. În momentul „de graţie" eram 'inconştient', ca într-o transă…"[38] Muzica reprezintă unul din domeniile care, după cum mărturiseşte Virgil Ciomoş într-un interviu, "asemeni celorlate arte îşi rezervă (...) nu numai libertatea de a apela la propriile sale *metode,* pur muzicale, dar şi pe aceea, mai importantă însă, de a transgresa orice metodă, fie ea *construită* sau *reconstruită*"[39]. La Şerban Nichifor asistăm la o astfel de concretizare a libertăţii muzicale prin impunerea **principiului anamorfozei**[40] -„conform căruia coexistenţa

[38] Ibidem.

[39] Oleg Garoz, interviu cu Virgil Ciomoş, "Simt o irezistibilă atracţie pentru melodia *infinită* şi pentru recitativul *fără de sfârşit*", în *Tribuna*, nr. 5 , 16-30 noiembrie 2002, p.22.

[40] Marta Petreu, în volumul *Jocurile manierismului logic*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1995, face un scurt istoric al termenului „anamorfoză", folosit pentru prima oară în 1657, aplicat artelor plastice, semnificând, „în loc de o reducere la limitele vizibile (...) o proiecţie a formei care le exagerează şi o dislocare a lor, în aşa fel încât ele se reconstituie numai când sunt privite dintr-un punct determinat". Autoarea îl citează (p. 11), printre alţii, pe Jurgis Baltrušaitis care, în volumul *Anamorfoze*, traducerea de Paul Teodorescu, Cuvânt înainte de Dan Grigorescu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1975, nota 1, p. 88 defineşte procedeul ca fiind „plăsmuit ca o curiozitate tehnică, dar el conţine o tehnică a abstracţiunii, un mecanism puternic al iluziei şi o filosofie a realităţii factice." Translând procedeul pe tărâm muzical, Şerban Nichifor a lărgit problematica anamorfozei.

funcţională a unor structuri muzicale aparent disjuncte este posibilă, cu condiţia existenţei unui element constitutiv comun-elaborat de compozitor (…)" (Doru Murgu)[41]. Pentru a servi textul narativ, compozitorul uzează de această tehnică inedită[42].

Reperele centrale pentru o analiză muzicologică avute în vedere sunt: în plan sintactic (macro-structural) - utilizarea tehnicii leit-motivelor, preluată din spaţiul literaturii: *tema Christinei* (anamorfozată în valsul morţii), *tema naturii (*câmpiile dunărene*), tema descântecului.* Form(ul)a muzicală, determinată direct de configuraţia textului narativ, este liberă, implicând ideea revenirii, a reprizei. Suprapunerea planurilor oniric şi real la nivel organologic se realizează prin instrumente tradiţionale versus electroacustice, dinamic (pe spectru larg, de la fffff la ppppp), agogic (schimbări progresive versus bruşte de tempo). În plan morfologic (micro-structural), la nivelul frecvenţelor - utilizarea unui material tono-modal în continuă transformare, bazat pe scări arhaice pre-pentatonice[43] (pentatonic defective), tronsoane modale de sorginte folclorică românească (pe arhetipul 2-1-3-1), moduri cu transpoziţie limitată (în special modul 2 Messiaen: 1-2-1-2-1-2-1-2) şi ca scări tonale. La nivel metro-ritmic: aplicarea accentelor prozodice (deduse din textul literar) în două ipostaze fundamentale: giusto versus parlando rubato[44];[45].

Analizată, astfel, ca adaptare a unui text literar, opera lui Şerban Nichifor se încadrează printre transpunerile fidele operei sursă la nivelul titlului, al numelor personajelor, al contextelor în care acestea apar în

[41]Doru Murgu, art. cit., ibidem.

[42] Definiţia de dicţionar a termenului muzical, (un prim sens al acestuia) care defineşte cel mai bine ceea ce audiem în opera compozitorului Şerban Nichifor este: ANAMORFÓZ//Ă \~e *f.* 1) Imagine deformată care pare normală când este privită dintr-un anumit punct. /*anamorphose.* Sunetele de vals aparent dezarticulate, inserate în firul melodic principal ilustrează acest fenomen.
http://www.archeus.ro/lingvistica/CautareDex?query=ANAMORFOZ%C4%82.

[43] Definiţia de dicţionar a termenului: PENTATÓNIC, **-Ă**, *pentatonice*, adj. (Muz.; în sintagmele) *Gamă pentatonică* = gamă alcătuită din cinci trepte, fără semitonuri, care stă la baza muzicii populare chineze, tătare, scoţiene etc. *Sistem pentatonic* = sistem muzical care se bazează pe o scară formată din cinci sunete de înălţimi diferite, în cadrul unei octave. - Din germ. *pentatonisch*. Sursa: DEX '98 - http://www.archeus.ro/lingvistica.

[44] Informaţii suplimentare oferite de dl. Şerban Nichifor, în urma corespondenţei purtate, plecând de la opera *Domnişoara Christina* (martie 2011).

[45] Definiţia de dicţionar: RUBÁTO s.n., adv. (Muz.) 1. S.n. Executare liberă din punct de vedere ritmic (potrivit înţelesului cuvintelor din text), în scopul obţinerii unei mai mari expresivităţi - http://www.archeus.ro/lingvistica.

poveste, al „pivoților narativi”[46] și, în același timp, se distanțează de acesta o dată prin conceperea modernă a limbajului muzical exersat și, apoi, prin reconfigurarea și recalibrarea rolurilor personajelor.

Varianta lirică a compozitorului Luis de Pablo[47]

Luis de Pablo[48], convins de calitățile romanului (în traducerea spaniolă a lui Joaquin Garrigos - 1994) - în care a găsit ca punct comun de plecare tema predilectă a întrepătrunderii realului cu oniricul se hotărăște să îl transpună în veșmânt muzical: „L'enthousiasme que j'ai sentis pour le sujet m'a assuré de ma capacité d'en faire un opéra . J'ai écrit le livret parallélement à la musique qui me venait à l'esprit. (…) quand j'ai lu le texte d'Eliade, j'ai vu très clairement ce que voulais en faire. Du coup, j'ai préféré écrire le livret moi-même. C'est rare de voir si clairement ce qu'on veut faire dans le domaine de l'opéra.”[49]

Romanul lui Eliade a constituit pentru compozitorul spaniol o provocare. Demersul său componistic a plecat și de la premisa: „Dans quelle mesure l'opéra en tant que genre (avec ses vices et ses vertus) peut-il me fournir des aiguillons capables de stimuler ma propre invention musicale et mon imagination théâtrale?”[50]

Luis de Pablo spune că în „Señorita…” „tout est en nuances car tout est très équivoque. Chaque élément signifie beaucoup de choses à la

---

[46] Vanoye, Francis, Anne Goliot- Lété, (1995) *Scurt tratat de analiză filmică*, Traducere de Otilia-Maria Covaliu, Carmen Dumitriu, Editura ALL Educational, București, p. 114.

[47] Fișa operei: Premiera: 10 februarie 2001, Teatro Real, Madrid. Foto: Javier del Real. Scenografia: Francisco Nieva.Director muzical- José Ramón Encinar. Distribuția: Cristina- Victoria Livengood, soprană. Egor- Francesc Garrigosa, tenor. Radu - Francisc Bas, tenor. Simina- Pilar Jurado, soprană. Nazarie- Louis Otez, bariton. Sanda – Sylvie Sullé, contralto. Doica- Maria José Suárez, mezzosoprană.

[48] Luis de Pablo era familiarizat cu universul cultural românesc, înainte de a-l descoperi pe Mircea Eliade; descoperise poezia lui Eminescu și avea prieteni în cercul intelectualilor români-Cyril Popovici, Sergiu Celibidache. Pe una din cărțile poștale pe care compozitorul spaniol mi le-a trimis (27 martie 2004), acesta menționează: „Je vous signale qu'un compatriote à vous, le chef M. Liviu Dănceanu, a dirigé ma musique chez vous avec une certaine fréquence. ”

[49] Libretul operei *La señorita Cristina*, Teatro Real, Fundacion del Teatro Lirico, 2000; Piet de Volder: „De Pablo habia leido *Domnișoara Cristina*(1935) en su traduccion espanola e inmediatamente se dejo conquistar por la tension que reina en ella entre lo banal y lo fantastico.”, p.75.

fois"[51]. Cele şapte personaje - Christina, Egor, Simina, d-na Moscu, prof. Nazarie, Sanda, Radu - îşi povestesc propria poveste şi pe cea a Christinei într-un decor superb (semnat de Francisco Nieva), într-o feerie de culori (cele cinci fotografii - semnate de Javier del Real - puse la dispoziţie pe site-ul de pe Internet celor care vor să afle mai multe detalii despre opera spaniolă - fiind mărturie)[52].

Audiind ambele opere - pe cea a lui Şerban Nichifor şi pe a lui Luis de Pablo - putem remarca un prim punct comun: rolul minor pe care-l deţine Simina[53].

În volumul citat, compozitorul spaniol mărturiseşte - în ceea ce priveşte rolul Siminei în opera sa: „C'est dangereux de faire de Simina une figure trop présente, c'est un personnage très puissant. Après son apparition dans une scène aussi forte (III, 2 –ea îi anunţă lui Egor ultima vizită a Christinei în scena seducerii - i.C.S.) il n'est plus possible de la faire revenir dans des scènes moins marquantes, sans risquer de nuire à l'effet dramatique."[54]

În ceea ce priveşte personajul Christinei, apariţia acestuia în opera compozitorului spaniol este, ca şi în cea a compozitorului român, graduală: întâi-un portret, despre care discută personajele, înainte de apariţia ei *în carne şi oase*- la fel ca în roman. O altă «deviere» de la textul sursă: scena pasională dintre Egor şi Christina (actul III, scena III)[55], pe care de Pablo o explică în următorii termeni: "J'avais rêvé que l'amour que Christina offre à Egor soit une sorte d'univers où il n'y aurait que l'extase, l'extase charnelle, mais totalement transposée de je ne sais quelle manière, vers l'univers dans lequel habite Christina. Je vois l'univers érotique de Christina comme une possibilité donnée à un mortel de devenir immortel par l'extase"[56].

---

[51] Ibidem, p.94.

[52] htttp://es.geocities.com/eliade-es/iconografia/operacristina.htm.

[53] "Ce qui frappe de prime abord quand on compare le roman et son adaptation en livret, c'est la réduction du rôle de Simina. De Pablo voit dans ce personnage (qui n'a que neuf ans dans le roman!) une figure double: 'une jeune fille et une sorcière sans âge'." Piet de Volder, ibidem, p.99.

[54] Piet de Volder, ibidem., p.1oo.

[55] „On assiste (...) à une scène d'amour très pasionnée." Piet de Volder, ibidem., p.90.

[56] În Piet de Volder, op. cit., ibidem., p. 106.

Cât despre fragmentele de vals pe care le remarcăm inserate în operă (conform aceluiaşi principiu al anamorfozei care stă la baza operei lui Şerban Nichifor), în actele I3 (când Simina povesteşte despre vizitele nocturne ale Christinei) şi II3 („balul fantomelor"), compozitorul spaniol vorbeşte ca despre „une image musicale de la mort physiologique, avec des références aux automatismes du corps…une chose assez horrible !"[57] Şi continuă: „Pour moi, cette valse est beaucoup de choses à la fois. Dans le cas de Simina c'est un premier pas vers cet 'univers' qu'on devine cruel - avec des seigneurs et des esclaves-, très volupteux et surtout, qui cherche à devenir charnel pour jouir de la chair à sa manière - cette manière qui reste mystérieuse. *Cette valse devrait sentir les fleurs fanées*" [58]. Aici am putea vorbi de o rezolvare parţială a uneia din zonele de indeterminare din roman, posibilă prin transpunerea directă, în spectacol, a poveştii. Parfumul florilor, care în textul narativ poate fi exprimat doar la nivelul stratului semnificaţiei (dacă recurgem la terminologia formulată de Roman Ingarden privind teoria straturilor operei de artă) (Ingarden, 1978)[59], în limbajul dramatico-liric poate fi concretizat. Aici, nu olfactivă, prin concretizarea parfumului ci auditivă, prin sugerarea lui, cum o percepe, muzical, prin inserţiile de vals, de Pablo (*les fleurs fanées*).

Libretul şi opera lui de Pablo sunt în permanent dialog. Cele zece scene împărţite în trei acte apelează la opt cântăreţi. Fiecare act începe cu o introducere, scenele fiind separate între ele prin intermedii. Folosirea selectivă a distribuţiei (numărul redus de personaje în fiecare scenă – două sau, maxim, şase, ca în scena I, actul I, când acestea sunt prezentate, de fapt – reprezintă o strategie dramatică a compozitorului.

Un paradox. Egor apare în fiecare din cele zece scene ale operei, Christina, doar în trei (II1, II3, II3). El este, într-un fel, personajul prin intermediul căruia se naşte şi creşte drama. Compozitorul a ales pentru acest rol un tenor eroic, robust – «comme Don José dans *Carmen*»[60] deşi, prin structura sa, personajul nu este un erou, el cedând, ca o marionetă, capriciilor nefireşti ale Christinei.

Fiecare personaj şi fiecare context în care apare acesta, planul real şi cel oniric sunt bine «marcate» de instrumentele folosite în operă: flaute,

[57] Ibidem.
[58] Piet de Volder-ibidem., p.120.
[59] Roman Ingarden, *Studii de estetică,* în româneşte de Olga Zaicik, studiu introductiv şi selecţia textelor de Nicolae Vanina, Editura Univers, Bucureşti, 1978.
[60] Piet de Volder, ibidem., p.114.

oboi, clarinete în si bemol şi în la, saxofon bariton în mi bemol şi saxofon soprano în si bemol, trompete, harpă, pian, ocarine, vioară, violoncel, contrabas etc. De exemplu, pentru a sugera muzical boala Sandei, în scena III1 (în care Nazarie şi Egor o vizitează pe bolnavă) sau în scenele III2 şi III3, după ce Simina face aluzie la moartea Sandei, instrumentul utilizat, asociat cu această stare, este flautul.

«Culorile» muzicale ale instrumentelor, tonurile acestora, personajele susţin atmosfera de nefiresc suprapusă peste cea reală, redând muzical universul şi tensiunea romanului.

Ambii compozitori folosit textul lui Eliade cu o anumită libertate[61]. Finalul operei spaniole se desprinde de cel al romanului, compozitorul optând să-şi con - centreze atenţia asupra relaţiei, strict, (a) lui Egor cu Christina.

Versiunea televizuală a lui Viorel Sergovici[62]

Motto: „Quand vous lisez un livre, vous avez le film de ce livre dans la tête." (Marguerite Duras)[63]

Filmul de televiziune al regizorului Viorel Sergovici, *Domnişoara Christina* din 1992 primea 4 premii UNITER: premiul pentru *montaj electronic*-Constantin Marciuc, premiul pentru *scenografie*-Dumitru Georgescu şi Florentina Popescu, premiul pentru *imagin*e *film de ficţiune*

[61] Luis de Pablo îmi mărturiseşte, într-o epistolă din 29 aprilie 2004: „La fin de l'opéra ne retient la fin du roman. Il me semblait que cette révolution paysanne sous Egor détruirait l'histoire d'amour qui pour moi était le noyau de l'œuvre. Je me suis donc arrété à la disparition de Christina et la solitude de Egor… "

[62] Fişa filmului: Regia- Viorel Sergovici, Adriana Rogovschi, Florica Gheorghescu. Redactor- Adriana Rogovschi. Costume-Eugenia Botănescu.. Machiaj- Marga Ianoş. Montaj - Constantin Marciuc. Coregrafia - Sergiu Anghel. Grafica electronică- Ozana Stănescu. Directorul filmului- Miron Murea. Asistent imagine cameră- Viorel Sergovici jr. Producţie- Cezarina Neagu.Distribuţia : Egor - Adrian Pintea. Nazarie - Dragoş Pâslaru. Simina - Medeea Marinescu. Christina - Mariana Buruiană. Sanda - Raluca Penu. Doamna Moscu - Irina Petrescu. Doctorul - Gh. Constantin. Filmările au fost realizate cu sprijinul Academiei Române la Muzeul Ţăranului Român.

[63] „Marguerite Duras et le cinéma": Le roman est „un os, une structure, un sequelet (...) le script – difficile, mais qui laisse au lecteur une marge d' interprétation très, très grande."(Marguerite Duras)-http://www.youtube.com/watch?v=XxY7c2CDO2E

realizat în tehnică video-Viorel Sergovici şi premiul pentru *cel mai bun film de ficţiune*-Viorel Sergovici[64].

Filmul lui Viorel Sergovici este- cum aprecia şi Grid Modorcea - „poate cea mai bună dintre ecranizările eliadeşti de până acum"[65].Regăsim în filmul acestuia atmosfera fantastică a textului lui Eliade, mult ajutată de mijloacele tehnice de care dispune cea de-a şaptea artă pentru a o ilustra. Muzica, în primul rând. Apoi decorurile-conacul vechi, boieresc, în care se desfăşoară acţiunea filmului, natura sălbatică. Spaţiile mici, încărcate-camerele conacului, în care personajele îşi dezvoltă partiturile filmice, care sugerează îngrădirea în atmosfera fantastică - subliniată şi de filmările *au ralenti*, de estomparea contururilor, de contrastul tenebre - pete de lumină, fondul sonor „fantomatic" (sunetul vântului, voci, şoapte etc.)- ce subliniază, în acelaşi timp, vizual şi sonor alunecarea spre monstruos.

Semnul, simbolul sub pretextul căruia se dezvoltă povestea filmică este cercul-sugerat de primul cadru-şi încheiat de ultimul: copacul uscat (sugerând moartea) care se vede pe fereastra deschisă a conacului şi, la sfârşit, tabloul în care acelaşi copac, bogat de culoare (sugerând viaţa) încheie, ca o cortină care se lasă, povestea. Căci filmul nu este altceva decât o încleştare viaţă-moarte, dezvoltată în registru fantastic.Un cerc din care toţi încearcă să scape-dar nu toţi reuşesc să evadeze.

Personajele centrale ale peliculei - în varianta Sergovici - sunt Simina şi Egor, singurele lucide, conştiente**:** prima aflându-se sub subjugarea strigoiului, fascinată de acesta, dezvoltând, însă, în paralel şi voinţa proprie evident marcată de personalitatea moartei, al doilea - conştientizând şi în vis, şi în starea de trezie nefirescul poveştii pe care Christina vrea –Luceafăr răsturnat - s-o impună aievea.

Ca şi în pelicula „El ángel exterminador" a lui Luis Buñuel, în filmul lui Sergovici personajele sunt prizoniere mai întâi ale spaţiului în care se află, apoi ale unui *ceva*, *cineva*, o forţă, un spirit care-şi impune propria voinţă şi conduce, ca un maestru păpuşar, personajele-marionete. În filmul lui Sergovici subliniam importanţa spaţiilor mici, izolate, închise - odăile vechi ale conacului - care induc senzaţia de claustrare, de rupere a voinţei proprii şi impunerea voinţei unei puteri necunoscute, dar simţite, prezente. În ambele pelicule, îmbinarea cadrelor, coloana sonoră, jocul de

[64] Septimiu Sărăţeanu, *Premiile UNITER pentru cel mai bun spectacol de televiziune*, în Monitorul, Iaşi, miercuri, 14 aprilie 1993, nr.86 (543).

[65] Grid Modorcea, *Dicţionarul cinematografic al artelor româneşti*, Editura Tibo, Bucureşti, 2005, p.199.

lumini şi umbre şi urmărirea aproape obsesivă, prin mişcările camerei de luat vederi a mimicii personajelor, a expresiei ochilor stimulează crearea atmosferei nefireşti a poveştilor.

În filmul lui Sergovici personajul Christinei este cu îndărătnicie impus, adus în prezent de Simina, prin visele şi poveştile pe care le inventează: dimineaţa, la micul dejun, unde se întâlnesc personajele-cheie ale poveştii, apoi în faţa tabloului din camera „boieroaicei" ucise, aluziile presărate în dialogurile cu Egor- (inventează o poveste cu un fecior de cioban îndrăgostit de o împărătească moartă, cum că este o poveste care tocmai i-ar fi fost spusă de doică); la plimbare, în pivniţă - şi cu orice altă ocazie care se iveşte sau care poate fi provocată. Prin Simina, *alter ego* al strigoiului, acţiunea se dezvoltă şi personajele intră într-o relaţie nefirească, într-o poveste neverosimilă în termenii realităţii, dar care poate fi decriptată în termenii folclorului autohton (ai poveştilor cu strigoi) ducând, a doua oară, în plan real la un alt final decât cel din 1907, anul uciderii Christinei, în timpul răscoalei. Şi aici are loc cea mai puternică împletire, suprapunere, glisare a spaţiilor temporal şi mitic-real: o dată, moartea Christinei în plan real, în 1907, nu este pe deplin re-cunoscută, trupul acesteia nefiind găsit. De aici, poveştile care se nasc, cum că s-ar fi transformat în strigoi. Apoi, moartea simbolică, uciderea strigoiului de către Egor, şi, prin aceasta, ordonarea –restabilirea firescului lucrurilor, şi în plan real, şi în plan mitic-conducerea, prin actul final al poveştii, către un deznodământ care limpezeşte."Salvarea" personajelor aflate sub dominarea strigoiului (cu sacrificarea, însă, a Sandei-a cărei moarte este pusă sub semnul acestuia) şi redarea simbolică- prin uciderea ritualică, a doua oară, săvârşită de Egor-a trupului Christinei lumii căreia trebuia ca aceasta de mult să aparţină: a morţilor.

Glisarea între vis şi realitate, între povestea trecută şi prezentul concret este înlesnită în special de Simina. Aceasta face legătura, prin poveştile şi acţiunile sale, între lumea celor vii şi cea a Christinei, înlesneşte glisarea, întrepătrunderea celor două lumi, dezvoltarea, în ambele, a poveştii. Spuneam într-un material[66] că Simina este un personaj de contrast, filmul lui Sergovici reuşind să pună în evidenţă acest lucru, şi fără a fi acuzat de pornografie. Ca imagine în oglindă, Simina face parte dintr-un joc în care rolurile se inversează: imaginea din oglindă fiind aceea

[66] Cristina Scarlat, *Mircea Eliade, Luis de Pablo şi* Domnişoara Christina *pe scenele lumii*, în revista *Poesis*, nr.3-4-5 / martie-aprilie-mai 2005.

care scoate în evidenţă trăsăturile fiinţei oglindite, preluând -în plin fantastic fiind- vitalitatea acesteia, manifestându-se, fiind. O asemănare cu o altă poveste celebră, tot în cheie simbolico-fantastică: *Portretul lui Dorian Gray,* a lui Oscar Wilde. Dacă acolo, însă, relaţia era strictă, directă, între portret şi modelul care i-a stat la bază, aici relaţia e inter-mediată, Simina fiind „translatorul", mesagerul voinţei Christinei. E ca un transfer dirijat al voinţei Christinei, prin acţiunile Siminei. Numai că, în final, ceea ce nu putea avea coerenţă în plan real, trebuia să se destrame.

În cele două opere lirice, compozitorii au acordat Siminei un rol minor - accentul fiind pus pe scoaterea în evidenţă a relaţiei Egor - Christina, pe când filmul lui Sergovici recuperează rolul major al Siminei. Eliade a menţionat clar, în *Memorii* că „sub o înfăţişare îngerească, Simina ascundea un monstru, şi asta datorită nu cine ştie căror instincte sau porniri aberante, ci, dimpotrivă, unei false spiritualităţi, faptului că trăia pe de-a-ntregul în lumea domnişoarei Christina, un spirit care refuza să-şi asume modul lui propriu de a fi."[67](Eliade, 1997). În film, Simina, deşi aflată sub influenţa certă a Christinei, reuşeşte să convingă că se manifestă animată fiind de voinţa proprie, că dirijează conştient (expresia feţei, privirile absolut grăitoare pe care camera le urmăreşte aproape farmaceutic, gesturile, tonul aluziv al vocii, mişcările aproape matematic calculate etc.).

Filmul e construit ca o sumă de poveşti: povestea conacului şi povestea lui Egor şi a Christinei, care evoluează către un final care nu putea fi decât previzibil, în termenii lucidităţii. O luptă între prezent (Egor, care luptă să se rupă de vraja Christinei, să rămână lucid, conştient fiind că o „poveste" între ei nu ar fi posibilă) şi trecut (Christina, a cărei ucidere e mereu amintită de sunetul clopotelor şi de glasurile revoltate ale ţăranilor, impuse de coloana sonoră a filmului- ca o analepsă filmică, ca un flash-back auditiv, în cadrele din prima parte a filmului şi, apoi, şi vizual – în scenele din final, când are loc uciderea ritualică a strigoiului şi personajele de la conac se *întâlnesc* cu ţăranii răsculaţi în 1907, care asistă, de peste timp, la finalizarea poveştii). Clopotele, focul, birjarul-sunt elemente de legătură, de trecere trecut-prezent, ca un memento, ca o breşă deschisă în timpul real pentru re-ordonarea, punerea în limitele firescului a faptelor

[67] M. Eliade, *Memorii* (1907-1960), op. cit., pp. 319-320.

din trecut terminate incert, regizarea, în termeni simbolici, ritualici a unui alt final, prin Egor.

Alt element care potenţează atmosfera fantastică este caleaşca moartei - şi birjarul „dormitând", parcă, în aşteptare. Evident simbol al luntrii lui Caron, cel care face legătura, trecerea între cele două lumi, a viilor şi a morţilor. Dormitând a aşteptare - a finalului poveştii, parcă, simbolic. A con-ducerii acolo unde îi e locul, a Christinei .

O altă remarcă făcută de Grid Modorcea - cu care nu suntem pe deplin de acord - este aceea cum că „legăturile - *filmului lui Sergovici, i.C.S.*- cu substraturile eminesciene lipsesc"[68]. (Modorcea, 2005). Lipsesc, dar nu cu desăvârşire! Ele există, şi nu doar textual - prin repetarea, ca un descântec, ca o litanie, ca un leitmotiv de către Christina a fragmentului din *Sărmanul Dionis:* „În faptă, lumea-i visul sufletului nostru." Viaţa ca vis. Visul conştient al lui Egor. Şi visul *din morţi* al Christinei care vrea să se întoarcă printre cei vii - luceafăr răsturnat - să-şi schimbe condiţia de moartă. Prin iubire.Visul în vis: întâlnirile lui Egor cu Christina, în vis, în spaţii pline de culoare - câmpul plin de flori. Sunt elemente care trimit la substratul poemului eminescian, drama - şi nefirescul acesteia - aceleaşi, în ambele partituri, fiind.

În convorbirea avută cu Şerban Nichifor, acesta amintea faptul că iniţial a fost cooptat în echipa care şi-a propus - şi a relizat - ecranizarea textului lui Eliade. Acesta menţionează:" Despre colaborarea cu *grupul de iniţiativă* din TVR…Dat fiind faptul că acesta a încercat să impună o serie de modificări substanţiale, în primul rând în planul structurii formale a textului original, eu nu am mai continuat colaborarea cu ei. Cred că ei s-au concentrat mai mult pe latura *senzaţională* (o poveste cu vampiri etc.) decât pe cea filosofică, ce se degaja din extraordinarul text al lui Eliade. Filmul a apărut după Revoluţie, dar cred că fără a fi autorizat de familia lui Mircea Eliade. Filmul nu mi-a plăcut (în special la nivelul scenariului şi al *decupajului regizoral*) deşi apreciez în mod deosebit coloana sonoră semnată de compozitorul Adrian Enescu, precum şi imaginile poetice realizate de Sergovici. Totuşi, cred că filmul nu reuşeşte să redea aura de mister a lumilor paralele ce coexistă în inefabilul text original, precum şi *parfumul* panteist al naturii - ca personaj activ în roman. Ceea ce m-a deranjat în mod deosebit a fost *răsturnarea* formei originale şi dorinţa de a se servi de o capodoperă şi nu de a o servi…Totuşi îmi pare artificial şi infantil acest

[68] Grid Modorcea, *Dicţionarul...*, ed. cit., pp. 220-221.

film. Desigur, este o părere foarte subiectivă şi sunt conştient de faptul că s-ar putea să greşesc. Oricum, adaptarea cinematografică a romanului *Domnişoara Christina* reprezintă-prin însăşi apariţia ei-un remarcabil succes." (s.Ş.N.)[69]. Desigur, un (alt) punct de vedere. La care am putea spune-ceea ce deja menţionam-că regizorul a optat pentru spaţii închise şi încărcate-camerele conacului, în speţă - tocmai pentru a sugera atmosfera apăsătoare, sentimentul de claustrare, îngrădirea personajelor- în poveste. Natura apare şi ea, în cadre largi, suficient de numeroase, chiar, pentru a susţine povestea întâlnirilor lui Egor cu Christina, plimbările acestuia cu Simina, scena de vânătoare etc.

Pelicula lui Sergovici ajută textul, îl susţine, este una dintre cele mai fidele partituri inspirate de textul original. Un rol major în acest demers l-au avut şi actorii Adrian Pintea (în rolul lui Egor) şi Medeea Marinescu (Simina)-al căror joc se sincronizează cu maturitate, susţinând povestea.

Filmul se constituie ca un „joc de forme şi culori, de sensuri şi sugestii"-apreciază Paul Alexandru Georgescu, subliniind fidelitatea „în ceea ce priveşte corpul epic (acţiune, episoade, fapte)"-filmul remarcându-se prin „intensificarea atmosferei de aşteptare şi angoasă."[70].În personajul Siminei, interpretat de Medeea Marinescu, Paul Alexandru Georgescu îşi exprimă „mirarea" găsirii unei „copile de 9 ani (...) corespunzătoare *copilului fermecat* al lui Kemenyl, transformată într-o tânără nurlie, complet deosebită de spiriduşul malefic creat de Mircea Eliade."[71]În planul informaţiei narative, secvenţa se realizează normal: cadrele largi din natură urmate de scenele domestice, de exemplu – micul dejun, scena din faţa tabloului Christinei etc. – scenariul oferind, prin selecţia din textul romanului, fragmentele reprezentative ca sens, pentru a fi transpuse filmic şi pentru transmiterea aceleiaşi atmosfere de fantastic şi real, în simbioză.

Durata planurilor concentrează informaţia narativă. Sunt selectate şi combinate – fragmente, de exemplu, din capitolele VII şi VIII ale romanului – în care este descrisă starea Sandei şi venirea doctorului, pentru a încerca să pună un diagnostic, în conformitate cu temporalitatea filmică vizată. O fragmentare care vine să exprime cât mai fidel filmic

---

[69] Cristina Scarlat, *Mircea Eliade pe scenele lumii*, convorbire cu compozitorul Şerban Nichifor, în *Origini. Romanian Roots,* nr. 4-5 / 2005, pp. 35-39.
[70] Paul Alexandru Georgescu, *Mircea Eliade şi Domnişoara Christina*, în *Adevărul literar şi artistic,* anul lll, nr.146, 13 decembrie 1992, p.4.
[71] Ibidem.

simultaneitatea unor acţiuni, în lumea romanului, paralele – de exemplu, urmărirea, prin aparatul de filmat, a evoluţiei accelerate a bolii misterioase a Sandei, surprinderea detaliilor din camera acesteia în care se află Nazarie, în timp ce Egor şi doctorul sunt afară.

Elipsa filmică, în succesiunea planurilor se pretează la interpretări care, însă, nu ştirbesc informaţia narativă. Elipsa realizează „transferul" lui Egor dintr-un spaţiu-timp (real - al conacului) într-un altul (oniric – visul cu sala de bal, camera Christinei), doar în aparenţă eterogen cu primul. Succesiunea cadrelor şi vocea din off a personajului indică faptul că acesta este conştient că visează, dar concretizarea celor două planuri – vis, realitate – poate fi vizualizată doar la nivel filmic.

Structura textului, natura lui fantastică permit emergenţa simbolicului. Alcătuirea şi durata planurilor (de câteva minute, susţinând progresia dramatică a poveştii), economia de gesturi (insistenţa aparatului de filmat, exagerat indiscretă asupra expresiei ochilor şi a discursului facial, în special), punerea în valoare a unor obiecte cu rol esenţial în poveste (tabloul Christinei, buchetul de violete), importanţa muzicii (plierea acesteia pe stările personajelor sau pe latura reală ori fantastică a scenei în desfăşurare), jocul de lumini şi umbre care sculptează în cadru poziţia unui personaj sau a unui obiect, surprinderea de imagini semnificative (conacul vechi, caleaşca, pivniţa) toate ilustrează coerent filmic textul sursă[72].

Versiunea plastică a lui Dimitrie Gavrilean[73]

Tabloul ilustrează ceea ce Roman Ingarden numea, plecând de la concepţia stratului de „aparenţe schematizate" al operei de artă, paradoxul existenţei acesteia în inexistenţă.(Ingarden, 1978)[74]. Re-crearea în spaţiul operei a spaţiului real – sau, în cazul de faţă, literar. Combinarea în planul imaginilor a unor elemente sugerate – şi plecând de la – spaţiul romanesc, în care sunt configurate elemente din spaţiul real – textul lui

[72] A se vedea şi fişele model de analiză filmică din Vanoye, Francis, Anne Goliot- Lété, (1995*), Scurt tratat de analiză filmică*, traducere de Otilia-Maria Covaliu, Carmen Dumitriu, Editura ALL Educational, Bucureşti.

[73] Tabloul se află la Muzeul Literaturii Române din Iaşi – Casa „Pogor" – (ulei pe pânză).

[74] Roman Ingarden, *Studii de estetică,* în româneşte de Olga Zaicik, studiu introductiv şi selecţia textelor de Nicolae Vanina, Editura Univers, Bucureşti, 1978, p.26.

Eliade plasează concret acţiunea: câmpiile dunărene, moşia Bălănoia, unde locuieşte familia Moscu.

Plecând de la consideraţiile lui Ingarden pe marginea tablourilor cu temă literară[75] şi a portretelor[76] şi de la observaţia conform căreia „obiectul reprezentat în tablou (...) este doar indicat în mod intenţional printr-o *imagine vizuală* reconstruită" în acesta, dar că prezenţa reconstruită „nu este nimic altceva decât simplă aparenţă, un fel de *fantomă,* care nu poate exista în sine cu deplina corporalitate a determinării sale", pentru că, „fără să fie modelul său, obiectul determină în funcţia sa de reproducere (reflectare) faptul că el simulează (...) a fi obiectul reflectat (...), că ar fi o anumită persoană cu prezenţa ei corporală, existenţă şi individualitate"[77] observăm, plecând de la versiunea lui Dimitrie Gavrilean că, sub aceste aspecte, tabloul ridică anumite probleme de interpretare. Poate fi considerat şi tablou – cu temă literară- dar şi portret: focalizarea atenţiei asupra personajului central (portret) şi încadrarea acestuia în spaţiul amplu, în care se regăsesc elemente conexe (tablou). Portretul, în termenii formulaţi de Ingarden, nu şi-ar găsi aici justificarea. Anume, în acea parte a definiţiei care trimite la stratificarea operei, la faptul că ea reconstruieşte un obiect material ce apare reprezentat (aici, personajul – persoana Christinei). Pentru că un portret e definit ca reprezentare a unei persoane concrete, obiect real. Problema rezidă din faptul că lumea reală, din care se presupune că ar face parte obiectul reprezentat aici a fost substituită de cea livrescă, de spaţiul romanului. Şi mai complexă, pornind de aici, prin faptul că şi în spaţiul romanesc figura Christinei este reconstruită din-prin discursul celorlalte personaje şi din reacţia acestora, comportamentul şi evoluţia lor livrescă în funcţie de personajul absent. Descrierea portretului Christinei făcut de personajele din roman (Sanda, Egor, Simina, doamna Moscu) – partitura romanescă ce a constituit suportul operei lui Dimitrie Gavrilean- constituie *corul de voci*-impresii pe care pictorul le-a *ascultat* pentru a concretiza imaginea *obiectului*, respectiv portretul fetei dispărute.

Tabloul, ca „realitate de fiinţă a imaginii" (Gadamer, 2001)[78] şi ca „spor de fiinţă" (Gadamer, 2001)[79] se concretizează în formula lui

[75] Ibidem, p.111.
[76] Ibidem, p.127.
[77] Ibidem, pp. 130-131.
[78] Hans Georg Gadamer, *Adevăr şi metodă,* traducere de Gabriel Cercel, Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana, p.118.
[79] Ibidem, p. 120.

Gavrilean plecând nu de la un model iconic, vizual, ci de la unul descriptiv, pur textual. Gradul de fidelitate faţă de prototip nu poate fi urmărit decât plecând de la această descriere.

Tabloul lui Dimitrie Gavrilean ilustrează o foarte convingătoare scenă din romanul lui Eliade. Definind tabloul „ca operă de artă picturală, relativ cel mai aproape cu spectacolul cinematografic sau teatral", Ingarden menţionează că „amândouă aceste genuri de artă conţin un strat al obiectelor reprezentate şi un strat de imagini, reconstruite în tablou cu mijloace picturale, iar în spectacolul de teatru prin intermediul recuzitei şi al actorilor de pe scenă, dezvăluite subiectului privitor în percepţii vizuale şi auditive"[80]. În tabloul menţionat, stratul obiectelor reprezentate este ilustrat de portretul Christinei, în plan central, şi de conacul care se desluşeşte în plan secund. Stratul de imagini este sărac ilustrat, aproape rudimentar – intenţia autorului fiind, clar, aceea a încadrării în prim plan a personajului Christinei. Tuşele de culoare, într-un joc cromatic cu trimitere certă, şi el, la universul romanesc – combinarea de roşu şi negru, pentru ilustrarea regimului nocturn în care „apare" în roman strigoiul Christinei - compun un decor minimal. Sunt vizate şi clar ilustrate în tablou elementele temporale (noaptea) şi, uşor, cele spaţiale (câmpia dunăreană, atinsă de arşiţă) în care se încadrează povestea romanescă. Tabloul poate fi privit ca o scenă de teatru, *încremenită, înrămată*, care atrage atenţia asupra elementului central vizat în roman: prezenţa Christinei într-o lume în care se încăpăţânează să bântuie, deşi nu-i mai aparţine.

În spaţiul romanesc, prezenţa Christinei se insinuează progresiv. Singurul element de la care se va reconstitui povestea fetei ucise în timpul răscoalei din 1907 este portretul aflat în conacul familiei Moscu: „... un portret în mărime naturală al Christinei; l-a pictat Mirea. Copiii o ştiu după portretul acela..." (Eliade, 1996)[81]. Descrierea fidelă o face, însă, Egor – pictor fiind: „*Domnişoara Christina* zâmbea din portretul lui Mirea, parcă l-ar fi privit într-adins pe el. Era o fată foarte tânără, îmbrăcată într-o rochie lungă, cu talia subţire şi înaltă, cu buclele negre lăsate pe umeri."[82] În tabloul lui Gavrilean, părul fetei are culoarea spicului, iar pentru rochie- al cărei element cromatic nu e menţionat în text, deşi, în descrierile Siminei şi ale doamnei Moscu Christina îşi făcea apariţia în vis „îmbrăcată în rochia

[80] Ibidem, pp.206-207.
[81] Mircea Eliade, *Domnişoara Christina,* ediţie îngrijită de Mihai Dascal, tabel cronologic de Mircea Handoca, prefaţă de Sorin Alexandrescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1996, p.26.
[82] Ibidem, pp. 28-29.

roz, cu umbreluţă..."(Eliade, 1996)[83]- pictorul alege o combinaţie de albastru, maro şi cărămiziu, care contrastează cu decorul. Receptarea şi de către cititor prin intermediul stărilor personajelor din roman care iau contact cu personajul Christinei este progresivă, se intensifică pe măsură ce se intensifică şi reacţiile celorlalţi – în special ale lui Egor. Tabloul lui Gavrilean pare a fi surprins momentele dinaintea izbucnirii conflictului romanesc, momentele primelor apariţii ale personajului feminin, văzute, aproape empatic, prin intermediul stărilor lui Egor provocate de portretul fetei, cu care pare că dialoghează tacit. Acestuia i se pare că fecioara „îl privea în ochi zâmbindu-i cu familiaritate, parcă l-ar fi atins pe el din tot grupul să-i spună numai lui de nesfârşita ei singurătate. Pluteau mult dor şi multă jale în ochii domnişoarei Christina. Zadarnic îi zâmbea ea familiar, zadarnic îşi strângea cu mâna umbreluţa albastră şi îşi ridica pe furiş o sprânceană, parcă l-ar fi invitat să râdă şi el de pălăria ei prea mare şi prea încărcată, pe care, firește, n-o poate suferi, dar a pus-o, pentru că aşa i-a cerut mama ('Nu stă bine unei domnişoare să pozeze decât desăvârşit îmbrăcată.'). Doar Christina suferea în nemişcarea ei.(...) (Eliade, 1996)"[84]. În tabloul lui Gavrilean figura tristă a fetei contrastează cu silueta în aparenţă liniştită. „Umbreluţa" şi „pălăria încărcată" apar în tabloul lui Gavrilean, ca elemente de recuzită aduse din spaţiul romanului, accesorii necesare legitimării personajului livresc.

Se constată clar, prin portretul Christinei şi elementele de vestimentaţie riguros conturate de artist că e vizat stratul obiectului pricipal al operei – în termenii ingardieni. Mijloacele plastice de expresie au reconstruit „aparenţele vizuale" care au dus la „recuperarea obiectului reprezentat".(Ingarden, 1978)[85], într-o manieră aproape fotografică.

Obiect expresiv prin excelenţă –dacă apelăm la termenii lui Pudovkin (1960)[86] – care vorbea despre montaj (în cinema) ca despre „un monolog cinematografic fără cuvinte" – tabloul, ca şi sculpura, „posedă forţa de înrâurire directă a imaginii vizuale. Dar le lipsesc mişcarea şi dezvoltarea acesteia în timp"[87]. Fără cuvinte, imaginea Christinei pe pânză, contrastând puternic cu decorul cu care, totuşi, intră în rezonanţă - acesta

[83] Ibidem, p.24.
[84] Ibidem, p. 29.
[85] Roman Ingarden, op. cit., ibidem., p. 15.
[86] Pudovkin, V.I. (1960), *Despre arta filmului*, traducere de D.I. Suchianu şi Gh. Ciocler, E.S.P.L.A., Cartea rusă, Bucureşti, pp.65-96.
[87] Ibidem, p. 155.

exprimând starea sufletească predominantă a fetei plecată prea tânără din lumea celor vii după care tânjeşte şi în care, strigoi, rătăceşte – este clar conturată, bagajul de semne livreşti la care face trimitere fiind coerent semnalat.

Tabloul lui Dimitrie Gavrilean trimite la procedeul cinematografizării, în aceeaşi accepţie pe care o dă Pudovkin termenului[88]. Dacă în film cinematografizarea (ca şi, în teatru, teatralizarea), procesul de „amplificare a reliefului şi a expresivităţii poate fi realizat de aparatul mobil cu ajutorul prim-planului, al raccourci-ului, al luminii, al microfonului apropiat şi depărtat" (Pudovkin, 1960)[89], în pictură acest lucru se poate realiza prin focalizarea asupra detaliului semnificativ, pe elementul contrastant, recurgând la jocul de lumini şi umbre, dialogând în materia operei prin semnele aşezate cromatic pe pânză. Portretul Christinei pe pânza lui Gavrilean este, prin contrast cu decorul din care se desprinde, aproape fotografic. Imaginea pe care o citim este una cert realistă, în termenii definiţi de Pudovkin: „zugrăvirea realităţii obiective, oglindită cu o precizie şi claritate maximă, cu aprofundare maximă şi cu maximă îmbrăţişare a complexităţii sale"[90]. O realitate, însă, a textului, a lumii ficţionale din care vine Christina, ca personaj. Figura feminină se desprinde din universul tabloului, decorul, pe de o parte, şi fata, pe de altă parte par două tablouri diferite, suprapuse, însă, tematic, intercondiţionându-se vizual şi simbolic, dar ca realizare, în ceea ce priveşte tehnica abordată par scrise diferit. Decorul pare un tablou neterminat, ca o structură fără importanţă majoră decât prin sugerarea simbolică, schematică, a elementelor care fac racordarea la textul romanului, pentru a susţine *partitura* imagistică a fetei din planul central. *Tabloul* fetei e lucrat aproape în filigran, tehnica detaliului, absentă în planul secund al decorului, fiind intens exersată.

În ceea ce priveşte „relaţia" artistului cu propria operă şi cu aceea a textului narativ, sesizăm o foarte fină *mise-en-abîme* a receptării: pictorul care priveşte tabloul (Egor la primul contact cu portretul Christinei) şi artistul Gavrilean care, prin ochii acestui personaj *alter ego* şi a stărilor sale recompune vizual imaginea fetei. Gavrilean pare să fi ascultat vocea pictorului din roman care spune: „Aş vrea să încerc odată să pictez acest

[88] Ibidem, p.228.
[89] Ibidem.
[90] Ibidem, p. 235.

tablou (...), să-l pictez cum ştiu eu, iar nu să fie o copie..."[91]. Ca o prelungire a mâinii pictorului din text care concretizează textul, care materializează gândul. Iar tabloul, pe lângă faptul că recuperează elemente de pre-istorie romanescă, concretizează vizual imaginea unui portret inexistent decât la nivel textual, prin descriere.

Elementele de pre-istorie viz(ualiz)ate sunt – cum am amintit deja- cele care încadrează temporal şi spaţial apariţiile eroinei. Decorul sumbru descrie, schematic, prin culori închise „aceste câmpii dunărene" descrise de Nazarie în roman. Personajul crede că „nimeni n-a încercat vreodată să picteze asemenea locuri" care „ţi se par la început deznădăjduite, pustii, bătute de prea mult soare, şi apoi îţi dai seama de fecunditatea lor înspăimântătoare, de farmecul lor..."[92]. Siluetele copacilor, în culori roşiatice, ca nişte rămăşiţe răvăşite de arşiţă, trimit clar la spaţiul arid descris în roman. Totul e sumbru, ars, lipsit, parcă, de viaţă, pustiu. Culorile amurgului, în tuşe de culori intense, marchează spaţiul temporal-nocturn- în care evoluează, în roman, personajul feminin central.

Dacă decorul pare doar scena rudimentar schiţaţă pe care evoluează personajul Christinei- culorile sumbre care vizualizează pictural elementele spaţialeşi temporale ale poveştii - personajul central este aşezat în prim planul tabloului. Toate elementele care trimit la preistoria lui literară - vestimentaţa, accesoriile, trăsăturile fizice sunt riguros conturate. O notă de suport vizual al textului literar, de completare a lui, de scoatere în evidenţă a unor detalii definitorii pentru ilustrarea livrescă a poveştii este aceea a eliminării, parţiale, a „zonelor de indeterminare" de care vorbea Ingarden (Ingarden, 1978)[93]. De exemplu. Tristeţea fetei, în roman, marcată de tragica şi timpuria ei dispariţie din lumea celor vii, care nu poate fi descrisă decât la nivelul stratului semnificaţiei (Ingarden) (am citat mai sus fragmentele care descriu „dialogul" tacit al lui Egor cu fata din tablou) constituie o astfel de zonă de indeterminare. Aceasta este rezolvată în spaţiul tabloului prin expresia feţei care exprimă, vizual, această stare sufletească a personajului[94]. De asemenea, această trăsătură

91 Mircea Eliade, op. cit., p.30.

92 Ibidem, p.6.

93 Roman Ingarden, ibidem., op. cit., pp. 121; 216.

94 O altă zonă de indeterminare, care nu poate fi rezolvată nici pictural, nici cinematografic este, de exemplu, cea a redării, concret, a parfumului de violete, care constituie, la nivelul textului, un leitmotiv, un simbol al prezenţei şi al personalităţii fetei moarte, care-şi „marchează" astfel prezenţa, prin „apelul" la simţul olfactiv al

este puternic exprimată prin combinaţia de culori sumbre, vizualizând un decor care se află într-o puternică relaţie de empatie cu starea personajului.

Elementele - cheie ale tabloului: *formele* schematizate (copacii, conacul), *compoziţia* - decorul sărac, reprezentând spaţii largi, aerisite şi, în acelaşi timp, apăsătoare, marcate prin *cromatică* -tuşele de culoare în nuanţe închise, *textura* specială -prin materialul neted se văd porţiuni de pânză goală, neatinse de stratul de culoare, parcă invitând privitorul-cititor să o atingă, ca o completare a impresiei vizuale şi, în acelaşi timp, impresia de nefinisat, în care se remarcă, de fapt, funcţia intenţională a susţinerii în prim-planul atenţiei a eroinei[95].

Ca o concluzie, plecând de la partitura imagistică pe care ne-o propune spre lectură-vizualizare Dimitrie Gavrilean, ne aflăm în faţa nu a unui tablou, ci a unei scene de teatru sau film înrămate, care surprinde în esenţa lui un personaj profund, de sorginte romanescă, care vine să completeze noi contururi (prin eliminarea zonelor de indeterminare cu mijloace specifice limbajului plastic), demonstrând, odată în plus, convorbirea dintre limbajele artei.

Analiza cercetării

Nici una din cele patru transpuneri analizate nu se pliază unitar, perfect sinonimic, la toate nivelele de re-prezentare peste codul-sursă, fiecare aducând modificări formulei narative propusă de Eliade - fie în construcţia personajelor, fie în cea a dialogurilor, ale variantelor scenice - plecând de la text, fidel sau improvizând. Modificări inerente, însă, datorate limbajului în care au fost convertite.Ele formează o famile semiotică pentru că, indiferent de forma şi de codul transpunerii, regăsim elementele definitorii ale textului care radiază în fiecare: toate aceste transpuneri păstrează titlul omonim al textului lui Eliade, apoi numele personajelor, locul desfăşurării acţiunii, evoluţia progresivă a dramei spre

personajelor, la nivel livresc. Acest lucru se poate rezolva doar parţial- în limbaj cinematografic, teatral sau plastic – prin vizualizarea, concret, al unui buchet de violete- cum am văzut în telefilmul lui Viorel Sergovici, ecranizare a aceluiaşi text al lui Eliade. Dar parfumul florilor nu poate fi redat - decât, poate, într-o montare *în direct,* într-o piesă de teatru, a textului.

95 A se vedea, ca model de analiză a imaginii, Joly, Martine, (1998) Cap. 2.5 – *Analiza elementelor unui tablou*, în volumul *Introducere în analiza imaginii*, lucrare publicată sub îndrumarea lui Francis Vanoye, traducere: Mihaela Mazilu, Editura ALL Educational S.A., Bucureşti.

un deznodământ, rezolvarea conflictului. Stratul semnificaţiei, în toate variantele avute în discuţie este cel mai bine şi cel mai fidel reprezentat, informaţiile -ancoră[96] cu textul sursă le regăsim în fiecare partitură. Indiferent de natura transpunerii, informaţiile esenţiale din textul narativ pot fi recuperate, povestea narativă refăcută.

Toate aceste versiuni se completează, în special în ceea ce priveşte rezolvarea unor zone de indeterminare, care sunt posibile într-un limbaj iar în altele, nu. De exemplu: portretul Christinei, existent doar în planul lexico-sintactic în textul narativ, poate fi reprezentat şi în planul fonetico-lexical, şi în cel al obiectului în variantele lirică, plastică şi filmică. De asemenea, atât în varianta lirică, cât şi în cea televizuală, prin reprezentaţie, au fost concretizate vizual personajele şi, auditiv, acestea au dobândit particularităţi fonostilistice proprii actorilor care le-au interpretat, textura fonică şi coerenţa tonală venind, la rându-le, în sprijinul construcţiei vizual-auditive a personajelor descrise textual.

Descrierea unor momente care se petrec în vis a putut fi concretizată scenic, prin limbajul şi cu instrumentele specifice tehnicii cinematografice.

Toate aceste versiuni construiesc un tot.Un construct semiotic radial. Ca într- un cerc hermeneutic - de-construind (luând separat fiecare versiune, aşa cum am făcut-o) -prin care obţinem o centrifugare unitară a sensurilor, iar nu o pluralizare a acestora.

Plecând de la toate acestea, formulăm următoarele:

Concluzii

Abordarea textului literar eliadesc prin prisma ecranizării lui, a transpunerii lui în limbaj dramatic, plastic, liric etc. reprezintă un excurs aproape anamnetic, de recuperare a sensurilor, de stabilire a conexiunilor şi paralelismelor - a similarităţilor şi diferenţelor - care intervin într-un astfel de demers - traducere. Pentru ca, în final, să avem o imagine rotundă, complexă a ceea ce înseamnă transmutarea cinesemiotică a operei literare - ca tip de comunicare polimorf (în termenii lui Warren şi Wellek), dramatică, lirică, plastică etc. Aceasta ne conduce la obţinerea unei

[96] Găsim sintagma „pivoţi narativi" în Vanoye, Francis, Anne Goliot- Lété, (1995), cap. *Analiza unei adaptări* din volumul *Scurt tratat de analiză filmică*, traducere de Otilia-Maria Covaliu, Carmen Dumitriu, Editura ALL Educational, Bucureşti, p. 114.

imagini a operei însăşi, a conţinutului său de sensuri, ca sumă - complex de motivaţii, raţiuni conceptuale, irizări semantice, simbolistică incifrând mitologia personală a autorului încrustată peste simbolistica universală, pentru a ne reîntoarce la text, recuperându-i sensurile şi asimilându-l şi prin prisma transpunerilor lui în alte limbaje ale artei.

References

Aristarco, G. (1965) *Cinematografia ca artă. Istoria teoriilor filmului*, Traducere din limba italiană şi Cuvânt înainte de Florian Potra, Editura Meridiane, Bucureşti.

Aristarco, G. (1992) *Utopia cinematografică*, Traducere şi prefaţă de Florian Potra, Editura Meridiane, Bucureşti.

Carabăţ, D. (1987) *De la cuvânt la imagine. Propunere pentru o teorie a ecranizării literaturii*, Editura Meridiane, Bucureşti.

Carabăţ, D. (1998) *Spre o poetică a scenariului cinematografic*, Editura Fundaţiei PRO, Bucureşti.

Carabăţ, D. (2000) *Studii de tipologie filmică*, Editura Fundaţiei PRO, Bucureşti.

Corciovescu, C. (2008) *Perspective 2009-2010 pentru cinematografia românească*, în Revista HBO, noiembrie 2007.

Duras, M. *Marguerite Duras et le cinéma*, http://www.youtube.com/watch?v=XxY7c2CDO2E.

Eco, U. (2008) *A spune cam acelaşi lucru. Experienţe de traducere*, în româneşte de Laszlo Alexandru, Editura Polirom.

Eco, U. (2007) *Limitele interpretării*, Ediţia a II-a revăzută, Traducere de Ştefania Mincu şi Daniela Crăciun, Editura Polirom, Iaşi.

Eliade, M. (1996) *Domnişoara Christina,* ediţie îngrijită de Mihai Dascal, tabel cronologic de Mircea Handoca, prefaţă de Sorin Alexandrescu, Editura Minerva, Bucureşti.

Eliade, M. (2006) *Jurnalul portughez şi alte scrieri*, Prefaţă şi îngrijire de ediţie de Sorin Alexandrescu, Studii introductive, note şi traduceri deSorin Alexandrescu, Florin Ţurcanu, Mihai Zamfir, Traduceri din portugheză şi glosar de nume de Mihai Zamfir, Editura Humanitas, Bucureşti.

Eliade, M. (1997) *Memorii* (1907-1960), Editura Humanitas, Bucureşti, ediţia a ll-a.

Gadamer, Hans Georg(2001), *Adevăr şi metodă,* Editura Teora, traducere de

Gabriel Cercel, Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana..

Garoz, O. (2002) interviu cu Virgil Ciomoş, "Simt o irezistibilă atracţie pentru melodia *infinită* şi pentru recitativul *fără de sfârşit*", în Tribuna, nr. 5, 16-30 noiembrie 2002, p.22.

Georgescu, L., Ruiz, R. (2006) ecranizează romanul Domnişoara Christina de Eliade, în *Curierul Naţional*, nr.4631 / sâmbătă, 13 mai 2006.

Georgescu, Paul Alexandru, *Mircea Eliade şi Domnişoara Christina*, în *Adevărul literar şi artistic,* anul lll, nr.146, 13 decembrie 1992, p.4.

Ingarden, R. (1978) *Studii de estetică*, în româneşte de Olga Zaicik, Studii introductive şi selecţia textelor de Nicolae Vanina, Editura Univers, Bucureşti.

Joly, M. (1998) *Introducere în analiza imaginii*, lucrare publicată sub îndrumarea lui Francis Vanoye, traducere: Mihaela Mazilu, Editura ALL Educational S.A., Bucureşti.

Klinkenberg, J. – M. (2004) *Introducere în semiotica generală*, Traducere şi Cuvânt înainte de Marina Mureşanu Ionescu, Indice şi noţiuni de Cristina Petraş, Institutul European, Iaşi.

Modorcea, G. (2005) *Dicţionarul cinematografic al artelor româneşti*, Editura Tibo, Bucureşti.

Murgu, D. (1985) *Un tandem redutabil: Mircea Eliade şi Şerban Nichifor*, în *Orizont*, nr.44, 1 noiembrie 1985, p.6.

Oprea, Ş. (2005) *Căruţa lui Thespis,* Editura Opera Magna, Iaşi.

Petreu, M. (1995) *Jocurile manierismului logic*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti.

Popovici, D. (1984) *Diptic liric,* în *Săptămîna,* nr. 20, vineri, 18 mai 1984.

Preda, I. (1984) Problematica tinerei generaţii de compozitori, în *Amfiteatru*, aprilie 1984, an XVlll, nr.4.

Pudovkin, V.I. (1960) *Despre arta filmului*, traducere de D.I. Suchianu şi Gh. Ciocler, E.S.P.L.A., Cartea rusă, Bucureşti.

Sărăţeanu, S. (19930 Premiile UNITER pentru cel mai bun spectacol de televiziune, în *Monitorul*, Iaşi, miercuri, 14 aprilie 1993, nr.86 (543).

Scarlat, C. (2005) *Mircea Eliade, Luis de Pablo şi* Domnişoara Christina *pe scenele lumii*, în revista *Poesis,* nr.3-4-5, 2005, pp.102-105

Scarlat, C. (2005) *Mircea Eliade pe scenele lumii*, convorbire cu compozitorul Şerban Nichifor, în *Origini. Romanian Roots,* nr. 4-5 / 2005, pp. 35-39.

Tartler, G. (1982) *Anamorfoza în muzică*, în *Viaţa românească*, an LXXVll,

nr.8/august 1982, pp.82-83.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2002) Second Edition, Edited by Stanley Sadie, Executive Editor John Tyrrell, Volume 17, Monnet to Nirvana, Grove (Anglia).

Vanoye, F., Goliot- Lété, A. (1995) *Scurt tratat de analiză filmică*, Traducere de Otilia-Maria Covaliu, Carmen Dumitriu, Editura ALL Educational, Bucureşti.

Volder, P. de (2001) *Le théâtre musical de Luis de Pablo*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano.

Această lucrare a fost posibilă cu sprijinul Programului Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane în cadrul proiectului POSDRU / 1.5 / S/ 78342.

Torna, torna, fratre. Looking for the European Background of Mircea Eliade's Concept of Theatre as Anamnesis[1]

Traian PENCIUC, Ph.D.
Lecturer at the University of Arts Târgu-Mureş

Abstract:

The muse of theatre is Mnemosyne – the Memory, mother of all muses. We find here a meaning deeper than a simple superstition of an actor facing the text. The mission of the theatre and arts – symbolized by Mnemosyne and her daughters – is to make audience remember, what they have totally forgotten. What they have forgotten to have lived, or what have forgotten to live. In the novel Nineteen Roses *Mircea Eliade emphasizes his belief that theatrical anamnesis can rise us beyond the stars dust to see the forgotten Original Light. My lecture describes Mircea Eliade's idea about theatre as the vehicle of archetypes and searches for its the background in Antique and Renaissance theories about Memory.*

Keywords:

theatre, "Art of Memory", anamnesis, "Nineteen Roses", "Two Generals' Uniforms", "Incognito at Buchenwald"

[1] A revised version of the paper given to the: *International Seminar on Hystory of Religions*, Academic Staff College - Jawaharlal Nehru University, New Delhi, India, October, 2007.

Torna, torna fratre. Turn back, turn back, brother. This is a line in one of the theatrical performances described by Mircea Eliade in his short story *Nineteen Roses*. The important thing is not its meaning but the effect that it produces upon the audience. Taken up by the choir, it brings about panic. One of the characters cannot help running away. On the other day he recalls only fractions, as if awakened from a trance, having the feeling that he was told forgotten secrets of the gods. I have chosen this excerpt because it is relevant for the evocative power attributed to the theatre by Eliade, and for the capacity of this art to emphasize sacrality, also.

The theatre and religion seem not to have anything in common. In Europe the Church anathematized the theatre as an institution that corrupts public morality. Theatrical performances were officially banned for almost a thousand years in towns, the clergy was not allowed to view the performances, women were not allowed to marry actors[1]. These, outcasts of medieval society, were forced into a permanent wandering existence and lived off the charity and at the mercy of the landlords. Drama will return in towns only in the time of carnivals, but without the official approval of the Church.

It could not have happened otherwise. Having in its centre Man and his actions as signs of soul movements (Aristoteles, 2007, chap. 8), theatre could not be included in the strict norms of religious dogmatism[2]. Furthermore, theatre seemed to have a suspicious influence over the audience due to its extreme force of seduction. In the theatre, narration is made in the present tense. The viewer becomes contemporary with the plot and is so much attracted to the story that he/she gets, psychologically speaking, away from the present moment. They forget momentarily about themselves and divorced from everyday reality. Owing to the fact that the theatre facilitated self-forgetfulness – a source of sinning – and due to its inclination to licentiousness, it came to be called *La Scuola diaboli* – the devil's school (Perucci, 1982, p. 34).

Reminiscences of this attitude remained deeply rooted in social consciousness. Even today, although theatre has long gained a social standing, it is still associated with diversion and the profane. However, Mircea Eliade held theatre in great esteem. Three of his short stories, namely: *Nineteen Roses, Incognito at Buchenwald* and *Two General's Uniforms* deal exclusively with the theatre. A character present in all three short stories, Ieronim Thanase, launches a theory of the theatre which

continues, in a literary form, the author's theses on myths, symbols and sacrality which were expressed in his scientific works.

The centre around which Mircea Eliade's theatre issues are organized is the Terror of History – the experience of the irreligious man who endures the Evil of History without understanding it. Unlike the religious man, who does not lose hope and for whom suffering is meaningful, the irreligious man rejects transcendence and does not accept another model of spirituality but human material condition. In this way he lives exclusively in immanence and illusion, being a prisoner of History.

Mircea Eliade adds art and the theatre to the universally accepted means of salvation for the individual: philosophy, religion and gnosis. (Eliade, 1991b, p. 77)

„As long as we can dress up and act we are saved" says Ieronim Thanase (Eliade, 1991e, p. 34) as a young man. Later, at maturity, he formulates it in a theory: „Dramatic performances […] may become a means for enlightenment, more exactly a means for the salvation of the crowds." (Eliade, 1991a, p. 54) Doctor Zerlendi in the short story *The Secret of Dr. Honigberger*, sets himself free from Time and gets out from History by using Yoga techniques. In the short story *Nineteen Roses*, the playwright Pandele manages to reach the same result, but only due to the force of the theatre. Where does this magic force, which Mircea Eliade attributes to the theatre, come from?

In the short story *Two Generals' Uniforms* there is an apparently common scene but which is the key to the understanding of all the three short stories dealing with the theatre. In fact this is Mircea Eliade's basic short story technique: deep meanings are hidden behind everyday events. Ieronim Thanase, a young and enthusiastic character, slinks in his aunt's, Mrs. General's attic, in order to steal two general's uniforms. At the same time when he is doing it, he is also recounting it in the style of great epic stories, as if it were a heroic deed. It is his fancy that deforms hyperbolically his teenage deed: in the dark of the night the dusty attic is full of mystery, noises hardly heard uncover the presence of ghosts, his fellow, a pupil, gets transformed into a messenger of peace. From this perspective, the visit to the attic gains a symbolic meaning – it conveys Ieronim Thanase's encounter with a time and a world for long gone, inhabited by characters who passed away for long. The encounter was mediated by the messenger of the gods – the lad with a pigeon in his hand whom he had met in the street a couple of hours before.

Consequently, a simple event *if narrated* may generate symbolic meanings which, being decoded or inferred, can bring about a revelation. Shifting playfully the historical perspective to a mythical one, the theatre can transform historical existence of man into a performance.

„As long as we can dress up and act we are saved"

The attic story of Ieronim Thanase is being resumed and commented later. The reader can also find out of Ieronim's partner version. He had come to the attic in order to steal a collection of butterflies, he had caught the pigeon because it was ill, and had put the general's cloak on because he was cold. He doesn't understand anything from Thanase's perspective because he doesn't perceive it as a performance. Thus there are three variants of the story: the event, Thanase's mythologized version and the pupil's prosaic one. Which is most profoundly true?

In their relationship to myths, there exist two human categories: those who bear them and those who recognize them. The former, the heroes, are the admired ones but the latter are the truly privileged. Theatre performances can bring viewers in the state in which they can recognize the myth, can be open to spiritual experiences. The royal path, the direct way how this can be done, asserts Mircea Eliade in the short story *Nineteen Roses,* is *anamnesis*.

Anamnesis, because the irreligious man's disease is oblivion. Totally irreligious people don't exist. (Eliade, 1987, p. 202). Man cannot dispose of the behaviour of his religious ancestors – man only has forgotten it, – after drinking from the water of the river Lethe. Amnesia has also a mythical significance: it has been inherited together with the Original Sin and is the cause of the Fall from Paradise. Buddha would have said that gods fall from heaven when they lose their memory (Eliade, 1975, p. 116).

In Dionysus' Court, another short story written on human memory, Mircea Eliade presents a reversed Orphic Myth. Orpheus is the forgetful poet and Euridice is singing with the feeling of performing a sacred function: (re)initiating people who have lost their sense to perceive spiritual reality – their sense for mystery.

The theme of human initiation through a performance is also present in the short story *Nineteen Roses* in which an organized process of anamnesis takes place. Ieronim Thanase is the leader of a drama staging

camp that has as its outspoken purpose anamnesis through „gestures, incantation and live performance" (Eliade, 1991a, p. 35).

This type of theatre seems to be exclusively experimental, and similar to the theories of Antonin Artaud or Jerzi Grotowski's laboratory. However, the connection between the theatre and anamnesis is much older and intimate. It is well known that Mnemosyne, Memory, the mother of the other muses, is the muse of the theatre. There is a meaning here which is much deeper than the superstition of actors who are afraid of forgetting a text not entirely learnt by heart. It is a mitical filiation between Memory and Theater. As follows, I'm going search the roots of Eliade's anamnetic thesis on theatre, by tracing back the history of this relationship, revealing how an ancient mnemonic technique, the Art of Memory, influenced medieval art and, implicitly, modern drama.

As Yates (1975) and Culianu (1987) are stating, the techniques of the Art of Memory were probably born out of the necessity of memorizing long poems by request and in a short time. Furthermore, in the absence of the printing press, because writing was clumsy and books meant a rarity, memory remained the only means for preserving and circulating culture. This method, which had been used by poets and actors in Ancient Greece, was taken over and developed by Roman orators. Thus a series of methods and techniques of memorizing were developed which later, during the Middle Ages, were unified within the framework of a discipline called *Ars memorae* – the Art of Memory.

The Art of Memory was an indispensable discipline for the scholars of the Middle Ages and of the Renaissance. They considered it to be as important as writing from the viewpoint of study. The Art of Memory contributed to the establishment of a type of culture built on associations and classifications, commonly known as Scholasticism, which widely differs from modern culture. With the invention of the printing press, the Art of Memory started to lose its importance. Having been anathematized by both the Reformation and the Counter- Reformation, and later accused by Rationalism of spoiling man's reason, the Art of Memory gradually faded into … oblivion. Human thinking shifted from the recording of phenomena towards understanding them, in other words, from the culture of memory towards the one of comprehension.

In the following section I undertake to point out the ways in which European theatre was influenced by the Art of Memory. I will emphasize two aspects that are related to the anthropology of theatre.

First, paradoxically enough, the Art of Memory was the main factor that triggered the incomparable flowering of the fantastic imagination in the Middle Ages, an epoch strictly dominated by Christian dogmatism. I give examples of how key-images of the medieval fantastic imagination got transformed into some archetypal characters of modern European theatre.

The method of the Art of Memory is based on topomnesis, that is, a connection between the object to be memorized and its position in space. Having ascertained that Nature is not sufficient for acquiring a perfect memory, the Art of Memory seeks for mnemonic aids. Starting from the observation that abstract notions are likely to be remembered much more easily when associated with certain images, those who would like to master the Art of Memory had to choose certain places (*loci*) and fill them with the mental images corresponding to the notions that they wanted to memorize. The order of the images contained in these *loci* recalled the order of the notions to be memorized, whereas the images evoked the notions themselves. "Thus we will be able to use these *loci* and the images contained in them in the same way as we use, for instance, the wax slates onto which there are written letters" is stated in *Ad Herenium*, the first study written on the Art of Memory .

In Ancient times, the Art of Memory was merely a personal mnemonic technique meant to help orators. But in the Middle Ages it becomes an important branch of Scholasticism, whose entire intellectual activity was influenced by it. Owing to certain modifications in the mnemonic techniques, it will extend its influence further, tending to become an instrument to control the collective unconscious.

In the early Middle Ages, the Art of Memory was used in monasteries as an aid for learning certain abstract notions, but also as an important element of monastic ascetism. Thomas Aquinas and Albertus Magnus adapted it to Christian dogma, including it, as a subject of study, in *Prudentia* - Prudence, the method of cultivating monastic virtues. For the Moral Man, who knows evil and strives to avoid it, sin may be committed because of oblivion, self-forgetfulness, but also forgetting the terrifying perspective of the Inferno. In this way the Art of Memory is given a new mission: to serve Prudence, recalling the danger of committing sins (Aquino, II, 49)

The Art of Memory, used similarly to the ancient principle, is described by Thomas Aquinas in his *Summa Teologicae*.

" There are four things whereby a man perfects his memory.

First, […] he should take some suitable yet somewhat unwonted illustration of it [lat. *similitudini corporali*][…]

Secondly, whatever a man wishes to retain in his memory he must carefully consider and set in order, so that he may pass easily from one memory to another […].

Thirdly, we must be anxious and earnest about the things we wish to remember […].

Fourthly, we should often reflect on the things we wish to remember."

(Aquino, II-49)

We can easily recognize in these rules the elements of a meditation technique: concentration through arranging one's thoughts, affective involvement, control of internal images and repetition/reflection. Having been practised on a large scale, the Art of Memory became transformed into a method of ascetism.

The Art of Memory also answered to another need, one of a more practical character. As Ioan P. Culianu (1987) described, in their sermons, monks and priests rediscovered the art of oratory. Rhetoric was reborn. However, the priests and monks were in need of some "material" of other kind – they needed examples and comparisons, easily intelligible forms that could get the mind and soul of the audience to receive the Christian values. They endeavoured to fix the dogmatic knowledge in the framework of a rigorous morality, in which virtues and vices were clearly defined and set in sharp opposition with each other, the rewards and punishment being also frequently mentioned. So a new system of images was needed in order to help people to memorize this knowledge. Consequently, the Art of Memory became vital in the education of priests and in the spiritual development of Scholastic scholars. It will lie at the basis of a special language of sermons, which supports abstract ideas with powerful and vivid images. From this towards artistic expression there was only a step, which was taken by the Church through Romanesque sculpture.

Nevertheless, the difference between ancient and medieval Art of Memory lies not in the purpose but in the means that the latter owns. Unlike Roman orators, medieval monks did not have at their disposal sumptuous villas of memory. Living in their austere cells, they could not find those unusual and striking *similitudini corporali*. Consequently, monks appealed to internal images, which they did not repress, but which, on the

contrary, they projected onto the outside world, using them in a mnemonic way.

Thomas Aquinas himself encouraged monks by saying that the invention of images is useful and necessary for one's memory (Aquino, II, 49). This assertion opened the way for medieval fantastic imagination to manifest itself and contributed to the appearance of a new[3] source of inspiration – the internal phantasm. A large number of unusual images, corresponding to certain virtues and vices, remained hidden in the memory of pious monks. However, the system of images generated by the Art of Memory gradually entered art and literature. Internal representations – a sum of images, evocative only for their creators, invisible pictures hidden in their memory, gave birth to other images, artistically visible outside, which appealed to the collective unconscious.

This internal freedom of the imagination, given to medieval scholars and artists, compensated for the rigid dogmatism of the age. The entire fantastic Romanesque and Gothic art has its origin in it. This art, inversing the way classical mimesis works, searches for its models in the inner world, setting free the collective unconscious, which in those times was tormented by anguish and fear[4]. The rule of the Art of Memory which requires that carrier images should be as unusual as possible favoured a taste for the grotesque and the absurd, along with an aesthetics of the unbalance, which will recur in European culture from time to time, but will be theorized for the first time in the Romantic period. The need for powerful images developed the sense of dramatics. In a period of time when theatre was forbidden and actors anathematized, much dynamism and dramatic tension can be found in some works of fine arts and even of decorative art.

Jurgis Baltrušaitis (1978, 1986) deals in detail with all these forms of the metamorphoses in the medieval fantastic imagination[5]. I will select some of the extremely numerous images described by the Lithuanian art historian, images that can be found first on some bas-reliefs of Romanesque cathedrals, then in Renaissance theatre, and finally in the various forms of modern theatre. Images which illustrate a certain type of fantastic and phantasmatic thinking will be found later in theatrical performances.

The Romanesque imagination is shocking primarily by its violent, brutal mode of composition, resulting exotic fauna and fantastic creatures. Monsters are created by all possible means: deforming and agglutination

of various species, exchanging of anatomical pieces, multiplying and unifying bodies. Some cathedral ornaments, then zoological atlases, but also mystery performances present a fauna very much different from reality. Snakes and rabbits have wings, bulls are four-handed. There is a stunning variety of monstrous fish: fish with two heads and three tails, fish with a human face on their abdomens, fish with legs of a quadruped, bird, insect, crustacean etc.

Each animal has a name and the atlases quote, to enhance their credibility, ancient (Aristotle, Plinius) or medieval (Isodoro, Avicenna, Albertus Magnus) authors.

These principles of deformation and agglutination are equally applied to humans. Thus a series of monsters emerge: Cyclopes, werewolves, men with a tail, with two or more heads or headless, with numerous hands, and so on.

This multitude of fabulous characters convey the same obsession for the extraordinary as in case of the fauna. There is a kind of medieval expressionism in which deformations and disproportion are transformed into gestures. A human being radically changes his or her looks when physically magnified or reduced, which is amazing and strangely moving. Thus, reduced heads in triangle-shaped frames or in a volute of a capital give the respective characters the aspect of giants, whereas by magnifying their heads in a crochet, the artist makes them look like dwarfs. Various parts of the human figure change their proportions, bringing about anxiety and amazement. The giants, the dwarfs, the deformed people and the crippled seem to be endowed with a magic force. They are able to disturb and fascinate alike. We will find this imagery later, in Renaissance art, in the description of the hunchback of Rialto and that of Pantalone.

Agglutination strives to signify. The outsized heads and limbs are eloquent and heighten the dramatism of the scenes in an expressionist manner. For instance, in the church of Lescar (Baltrušaitis, 1978, p. 116) there is a scene representing the Killing of the Children ordered by Herod, in which the hand of a soldier leaning towards his victim is given a huge proportion, in order to express terror. In the semiotics of evocation it is only the soldier's hand that matters, the remaining parts of this human tool of Herod are not significant. We recognize the same procedure in the creation of such Renaissance characters as Il Capitano who bears a ridiculously outsized sword.

In fact the masks of the *commedia dell'arte* came into existence due to the merging of a number of medieval images. The mask – which means not only the object hiding one's face but the whole body and its global interpretation – crystallizes the features of the character until creating essential typologies. The procedure itself existed in Romanesque art. The same faces emerged in different scenes on bas-reliefs; the same masks are the protagonists of numerous distinct *commedia dell'arte* scenarios.

Among Romanesque characters one could find the Hunchback, ancestor of the character known as Pantalone. The hunch, signifying the dominance of the flesh over the soul, has its equivalent in Pantalone's decrepitude. In some of the scenarios he even bears a hunch or this will be formed on his body in the meantime. The rules of theatrical representation require in this case a comic contrast, so Pantalone, an old avaricious man, seeks love. In fact here the comic feature of the mask emerges from the harsh contrast between senile misery and adolescent passion. On the other hand, these comic contrasts co-exist with Pantalone's features as a wise and honest adviser, which makes him a likeable and even moving character when he is not leaning towards being licentious, towards uncontrolled lust. This is the third side of this character, the serious one.

Another character coming from medieval imaginary is the mountebank, an acrobat, who by definition defies the laws of Nature. Belonging at its origin to funerary symbolism – the death and resurrection of the Sun, - the overturned dancers were frequently represented in the Egypt of the Pharaohs, in the Minoic Cretan civilization and in Hittite Asia. Likewise, we can find them in Romanesque art, contorting their bodies in a circle or performing Salome's dance. Sometimes the mountebank is taken for the Jewish princess, stressing the corrupting effect of lascivious dance. Mountebanks belong to an astrological category that confers on them some meaning. In *Hausbuch* of Wolfegg (around 1480, cited in Baltrušaitis, 1978) they pop up among the children of the Moon, beside tramps, sailors, painters, wandering students, dreamers, unsteady people and all who have some affinity with Water.

After a long period of time when he was dancing without any other purpose than to make some impression on viewers, the acrobat gets included in metaphysical and visionary systems, simultaneously entering the realm of Evil. In a rather unexplainable manner, mountebanks become the Fool of Satan, as theatre becomes *La Scuola diaboli*.

His uncontrollable dynamism can be found in two key-characters of *commedia dell'arte*: Arlechino and Brighella.

Dressed up in rags symbolized by the multicoloured patches on his clothes, Arlechino comes down from the bas-reliefs of medieval cathedrals into the square, and steps up on the stage to take part in miracle plays. In France his name is Harlequin and is a devilish buffoon (Pandolfi, 1964)[6]. In the second half of the 16th century he arrives in Italy, where he is acted by Zan Ganessa and his name becomes Arlechino, name by which we have known him ever since.

His face is covered by a frightful and almost repellent mask in which his tiny eyes have huge sockets, which emphasizes his brute-like appearance. His eyebrows and lips, being covered with thick hair, hints to the devil type of buffoonish tradition. His rabbit tail or paw or a feather instead may well recall the legendary savage hunter. The skimmer worn by Arlechino at his hip and being used by him as a cudgel, sceptre or sword can be considered a comic version of Hercules' bludgeon.

Brighella, the urban brute stands beside Arlechino, the brute coming from the woods. Brighella's name has its origin in the word "briga", which means confusion. If Arlechino is the muddler who receives more often flopping than gratefulness, Brighella is the sly and versatile footman capable to control, by his shrewdness or cleverness, the most absurd situations. His grinning mask, the cap on his head worn without any elegance, his hoarse voice, staccato speech – all contribute to the ambiguous many-sidedness of Brighella as a character. Brighella remains a chameleonic, undefined and urban character.

The image of Hercules has also a martial equivalent in the "hyperbolical" Il Capitano – the Captain. Among all masks, the Captain becomes most frequently and cruelly the object of ridicule. This reflects the attitude of local folks towards mercenary soldiers, especially the Spanish ones. The Captain is a cowardly brute, a fool always bragging of invented brave exploits. He is a mythomaniac to the cosmic extent, which is why he is ironically nicknamed "hyperbolical". In his tales, the Captain pierces the sky with his sword for the starts to appear (Andreini, 1984, p. 78), takes part in a hunting together with Hercules and Eros and having killed Death, proclaims immortality (Franciosini, 1984, p. 353). All his stories enfold following the same scheme: he meets the deities and has a good time with them as a honorary guest, but suddenly something makes

him furious, thereupon he kills them, changing the cosmic order. His archetypal essence is the *cosmic blunder*.

The *cosmic blunder* satirically explains the flawed world in a parodistic follow-up of creation myths. However, the aberrations of the captain have sometimes a distressing perfume. The wisdom of the fool tells more than the folly of the wise man.

I will describe next an excerpt from the play *Captain Spavento's Bravery* by Francesco Andreini (Andreini, 1984), in which the entire grotesque infernality is transferred toward a political meaning. This excerpt is meant to illustrate that *commedia dell'arte* characters, though perceived as superficial at first sight, can bring about metaphysical revelations in the audience. The secret of such an effect – if we can call it a secret – is a very precise dramatic technique. Let us follow it. First we are made to know that Il Capitano has begot children with Death.

TRAPPOLA: "I wonder how could you make it with Death and what on earth did you find enjoyable in it, when Death is nothing but skin and bone?"

The people in the audience believe him because this is the rule of the theatre: we can believe anything that is acted out on the stage. And they believe him also because Trappola is convinced of it and because Il Capitano is capable of such things by his nature itself. In the following seconds an express mythology is revealed in front of the audience.

CAPTAIN: For whom knows how to use her, Death is a good chick, she's a smart woman, who is skilful in her job and doesn't leave you breathless, as some greenhorns do who are not skilful in their job."

After she had found out that she was pregnant, Death sent for Erebus and Night, her parents, so that they might be present at the delivery of the child. The presence of these mythological characters make the perspective acquire a cosmic dimension. The intercourse between the soldier and death is a frightfully clear symbol. But all of a sudden, the viewer is sent back to the historical reality:

CAPTAIN: […] Amid tremendous throes and horrifying roars, Death delivered and gave the world two twins: the Guelph and the parties…"

This reply had a comic effect on the viewer of the age, who suffered from the persecutions of the two parties. In fact the scene is appreciated by any audience living in a dictatorial regime. Let's replace the Guelph or Ghibellines' party with the Nazi one and this scene could be a

sketch of Karl Valentin in the thirties**.** If we put the Communist party instead, it could be part of a play performed in Eastern Europe in the eighties. The effect is the same. Comedy is resulted from inversion. First the historical perspective is switched to the cosmic one. The political issues, viewed from this larger perspective, are not absolute any more and the audience is set free from their terror by laughing.

These characters show an example of the way how archaic folk contents entered the modern theatre. Their itinerary was traces by the Art of Memory: mnemonic techniques facilitated the appearance of fantastic Romanesque images –*images agentes* – in their turn became the bearers of folk mythology. On the occasion of carnivals these images found their festive and playful expression in *commedia dell'arte*. This form of the theatre was the melting pot of the modern European theatre, assuming in a symbolical and disguised form the archetypal contents. Consequently, we can say that the theatre is a living and abbreviated memory of the human spirit.

As illustrated above, the same scene can have the same effect on viewers belonging to different historical periods. As a result, the theatrical act itself transcends History to the extent in which it points out symbolical meanings of certain contents belonging to the deepest layer of the human spirit, forgotten by an individual or a community. The theatre emphasized its power of anamnesis and its quality as an Art of Memory from this perspective.

I have chosen a comic fragment because these show more clearly the means of the theatre – acting and infestation – different from those of religion – ritual and solemnity. The make-up and the acting produce a state of detachment in the audience that can be the foreplay for a revelation.

In his book *The Sacred and the Profane*, Mircea Eliade identified three human categories on the basis of their relationship with History. The first two are *the ignorant* (who lives exclusively in time and illusion) and *the wise man* or *the yogi* (who seeks to emerge from Time). The third category is made up of those who, although living in historical time, remain open to Mythic Time, becoming aware of the irreality of historical time. Eliade's three short stories are a follow-up to his scientific output, a modern myth of the theatre as the vehicle for illumination. The theatre make us „realize" the rhythms of Grand Cosmic Time and sets us free from illusion, showing us another illusion – the acting of the actors.

„As long as we can dress up and act we are saved."

References

Andreini, F. (1984) Vitejiile căpitanului Spavento (Deeds of Captain Spavento). In *Commedia dell'Arte*. Bucureşti: Univers. 73-104.

Aquino, T. de. (2007) *Summa Theologiae*. Available: http://www.ccel.org /ccel/aquinas/summa.html. Last accessed 30 September 2007.

Aristotele (2007) *Nicomachean Ethics*. trans. W. D. Ross. Available: http://classics.mit.edu/Aristotle/nicomachaen.mb.txt. Last accessed 20 September 2007.

Augustine. (2007) *De civitate dei*. Available: http://www.wischik.com /lu/senses/city-of-god.zip. Last accessed 30 September 2007.

Baltrušaitis, J. (1978) *Metamorfozele goticului*. Bucureşti: Meridiane.

Baltrušaitis, J. (1986) *Formations, deformations*. Paris: Flamarion.

Baltrušaitis, J. (1989) *Formări, deformări*. Bucureşti: Meridiane.

Culianu, I. P. (1987) *Eros and Magic in the Renaissance*. University of Chicago Press.

D'Amico, S. (1958) *Storia del teatro drammatico*. Milano: Garzanti.

Delumeau, J. (1978) *La peur en Occident (XIV^e – XVIII^e siecles) Une cite assiegee*. Paris: Libraire Artheme Fayard.

Eliade, M. (1952) *Images et simbols*. Paris: Gallimard.

Eliade, M. (1975) *Myth and Reality*. New York: Harper Colophon.

Eliade, M. (1977) *Forgerons et alchemistes*. Paris: Flamarion

Eliade, M. (1987) *The Sacred and the Profane*. Trans Willard R. Trask. New-York: Harcourt.

Eliade, M. (1991a) *19 trandafiri (Nineteen Roses)*. In: *Proză fantastică*. Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române. vol. I, 5-28.

Eliade, M. (1991b) *Incognito la Buchenwald (Incognito at Buchenwald)*. In: *Proză fantastică*. Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române. vol. IV, 56-82.

Eliade, M. (1991c) *În curte la Dionis* (In Dionysus' Court). In: *Proză fantastică*. Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române. vol. IV, 5-54.

Eliade, M. (1991d) *Secretul doctorului Honigberger* (*Secret of Dr. Honigberger*). In: *Proză fantastică*. Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române. vol. IV, 5-54.

Eliade, M. (1991e) *Uniforme de general* (*Two General's Uniforms*). In: *Proză fantastică*. Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române. vol.

IV, 5-54.

Franciosini, L. (1984) *Rodomontade spaniole* (Spanish Rodomontade). In: *Commedia dell'Arte*. Bucureşti: Univers. 346-355.

Pandolfi, V. (1964) *Storia universale del Teatro dramatico*, Torino: UTET.

Perrucci, A. (1982) *Despre arta reprezentaţiei dinainte gândite şi despre improvizaţie* (Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso). Bucureşti: Meridiane.

Sadoveanu, I. M. (1980) *Istoria universală a dramei şi teatrului*. In: *Scrieri*. Bucureşti: Minerva. vol. VI.

Yates, F. A. (1975) *L'Art de la Mémoire*. Paris: Gallimard.

Anonymous. (2007). *Rhetorica ad Herennium*. Available: http://www.intratext.com/X/LAT0377.HTM. Last accessed 30 September 2007.

Notes

1) Andrea Perucci enumerates all the laws against jugglers and performers (Perucci, 1982, p. 34).

2) „Further, whatever is done for the worship of God, should be entirely free from unfittingness. But the performance of actions in representation of others, seems to savor of the theatre or of the drama: because formerly the actions performed in theatres were done to represent the actions of others. Therefore it seems that such things should not be done for the worship of God." (Aquino. II-1, 101)

3) New considering the epoch.

4) For the sources of the medieval fears see Delumeau, 1987.

5) Although the author deals with different styles Romanesque and Gothic, we can observe the continuity of the medieval imaginary. Important changes appeared in the Renaissance when the antic source was added.

6) We used (Pandolfi, 1964) for the descriptions of the next *commedia dell'arte* characters too.

A New Fragmentarium

Mac Linscott RICKETTS, Ph.D.
Professor Emeritus, Louisburg, North Carolina, USA

Abstract:

Excerpts from books the author had begun to write, but which now seem unlikely to be published. Subjects include Eliade's his arrest, detention, and release from an internment camp; the writing of Traité; and the writing of Ştefania.

Keywords:

"Roots", the Legion, Nae Ionescu, Zalmoxis,"declaration of dissociation", Traité d'histoire des religions, Viaţă nouă, Ştefania.

Some Observations about the "Roots" Volume

In 1984-1985 I wrote *Mircea Eliade: The Romanian Roots, 1907-1945,* which was published in 1988 in the East European Monograph series. Totaling approximately 1450 pages, it appeared in two volumes. I shall always be grateful to Professor Stefan Fischer-Galaţi, editor of the series, for daring to publish such a "monster" without any assurance that it would return a profit for the press.[1] *Roots* was put on sale for what was then a very high price, but eventually stocks were exhausted and today it can be bought, if at all, only from used book sellers, at a much higher figure.[2] About 2000, I considered trying to bring that volume up to date, and wrote large sections for it. Eventually I renounced the project, realizing that at my age, it would be better to write about Eliade's life after 1945, which I have begun to do. Cristina's volume has allowed me to publish some "fragments" from what would have been in the revised *Roots* volume.

A New Look at Eliade's Arrest, Detention, and Release

After Nae Ionescu's arrest on 8 May1938, Eliade was allowed to continue the course and seminar he had been teaching, but without salary, since he had been paid by his "professor" out of the latter's generosity. His income from writing for periodicals was diminished, certainly, with *Cuvântul* (The Word) suppressed, but he succeeded in publishing several articles in *Vremea* (Time) and *Revista Fundaţiilor Regale* (The Review of the Royal Foundations). Prof. Alexandru Rosetti (1895-1990), director of the Royal Foundations, also gave Eliade the assignment of translating Pearl Buck's novel, *Fighting Angel*, paying him generously in advance.[3]

His anxiety over finances is shown by a letter that has survived. Undated, but probably from June 1938, it is addressed to Titu Ştefan Devechi, the former co-director of *Cuvântul.* Reminding him that with Ionescu's dismissal he now has no salary, he asks Devechi to try to find a "devoted capitalist" from whom he can borrow a small sum monthly,

[1] The author, of course, received no royalties.

[2] I never knew how large the edition (tirage) was. The original price was $86.00.

[3] *Ibid.*, p. 12. The Royal Foundations were established by King Carol II himself, and constituted a real boon to the arts during his reign. See Matilya Ghyka, *The World Mine Oyster*, London: William Heinemann, Ltd., 1961, pp. 277-178.

using his library (worth a million lei, he says) as collateral. "I'd feel better knowing that my family won't have to beg," he says.[4]

As to his person, he felt safe, because General Condeescu, president of the Society of Romanian Writers, who was also King Carol's librarian and Nina's uncle, had assured him that the only persons in danger of having their houses searched or being sent into "forced domicile" were those actively engaged in politics. Nevertheless, one night he received an anonymous telephone call warning him that "it would be better" if he didn't sleep at home that night. He and a friend went downtown to a restaurant until 2:00, then strolled past his apartment where a lamp was burning in the window. This was the prearranged signal that a search had been made, but that it was still too risky to return. Three hours later, finding the lamp had been turned off, Eliade went up to his apartment. Nina explained that three men from Security (*Siguranţă*, Secret Police) had shown up just after midnight. She had told them that he was in the country, and they had made a thorough search of all his drawers and bookcases, trying to find something "compromising." They had perused all the recent letters, especially those from abroad (most of them having to do with the first volume of his journal *Zalmoxis*, then in preparation), except for the ones in English, which they couldn't read. These last they had taken with them. Fortunately, they hadn't confiscated any of the manuscripts for the journal. Fearing another search and arrest, he sought refuge with the father of a classmate of his step-daughter, Giza (then about 17).[5] General Condeescu had warned him that if he were to be arrested, there would be nothing he—or even the King—could do. Armand Călinescu, had imposed this condition: "absolutely no interference." That is, the "reign of terror" against the Legion was (according to Eliade) an instrument of Călinescu, as interior minister.

Insight into Eliade's trials and anxieties at this time can be gained from a letter he wrote to the prominent novelist Cezar Petrescu (1892-1961), then editor of the newspaper *România*. He complains that, for the crime of being Nae's associate, he and his family have been continually "watched by agents" for six weeks. There have been, he says, *five* searches

[4] Eliade, *Europa, Asia, America…Corespondenţă*, vol. I, Bucharest: Humanitas, 1999, p. 219.
[5] *Autobiography*, II, pp. 11-12. A contemporary account states that Eliade's place had been searched twice by 5 May (before Nae's arrest), and that he was expecting a third search. *Journal* of V. Băncilă, in Mezdrea*, Nai Ionescu, Biografia*, IV, Bucureşti: Editură Istros, 2005, p. 242.

of his apartment, one of the manager's apartment, with "gendarmes on the street and a sergeant at the door." He speaks of having been "on the run" for five days. In order to pay for food and the rent, he has to work—but under these conditions he *can't*. He is worried especially about the articles for *Zalmoxis* from foreign scholars. "Just think," he says, "if all these things have happened to me—assistant professor, member of the Society of Romanian Writers, radio lecturer—what must be happening to those other Legionary writers and scholars?"[6] and he names three members of the Legion whom he knows that were arrested. He claims that "Monday night five hundred new arrests were made—all subversives"—and that all his students in the metaphysics seminar are under arrest or are being followed.[7] Although the letter is undated, I would judge from the contents that it was sent when he was staying with the father of Giza's classmate, sometime in June, 1938.

Eliade did not expect to remain in hiding more than a few days, but the time lengthened to some three weeks, according to his memoirs. At the beginning of July, Condeescu sent him word that he had seen Armand Călinescu and had been assured that there were no charges against him. The search had been made by an over-zealous Security in order to ascertain that he was not harboring a fugitive and did not possess "compromising papers." So Eliade returned home to resume work, frantically, on a book, *La Mandragore* (The Mandrake).[8] When he received from the publisher the galley proofs of articles for *Zalmoxis*, he put them in envelopes addressed to their authors. On the morning of 14 July he went to the main post office to send them by registered mail. That afternoon a small army of six or seven Security agents and two gendarmes suddenly burst into his apartment. "Rather politely," Eliade writes, the

[6] It is hard to explain away the plain words, "other Legionary writers."

[7] Eliade, *Europa, Asia, America*…, vol. II, pp. 468-469. As literally translated, Eliade seems to include himself in the group of "Legionary writers and scholars," but the sentence probably is intended to distinguish his treatment from that received by *known* Legionaries.

[8] See letter to V. Bologa, 5 July 1938, Florin Todea, "Mircea Eliade în corespondenţă cu Valeriu Bologa," in *Origini, Caiete silvane* (IV, 34, 1943), p. 125); and another to Prof. Rădulescu-Motru, July, 1938, in *Europa, Asia, America*…, vol. III, p. 13. In the letter to Bologa, Eliade says he was followed for seven weeks, chased from house to house, and that in a space of three days his apartment was searched 12 or 13 times. The book was never finished. See Mircea Handoca, *Mircea Eliade: Pagini regăsite*, Bucharest: Editura Lider, 2008, pp. 240-286, for some material that would have been included in it.

leader told him to come with them to Security headquarters to make a statement. "But bring your pajamas and necessities. Maybe there'll have to be an interrogation." The act which had precipitated the arrest this time was the mailing of the registered letters to *Zalmoxis* contributors in Italy, the United States, and France.[9]

At Security Headquarters he was locked in an office, with a guard in the room around the clock. His bed was a blanket on the floor, and he had to bear the annoyance of a high-wattage light bulb hanging from the ceiling, but he admits that he was treated as a privileged person. He could hear the screams of prisoners being tortured elsewhere in the building, while he was able to receive food from home, and even books and manuscripts. In the first week or so, he finished an article for *Zalmoxis*: "Metallurgy, Magic and Alchemy." General Condeescu, as soon as he could arrange it, met with Armand Călinescu. Călinescu stated that if Eliade would sign a "declaration of dissociation (*desolidarizare*)" from the Legionary Movement, and he could go free.[10]

"Ştefan Viziru," the hero of Eliade's great postwar novel, *The Forbidden Forest* (*Noaptea de Sânziene*), faces a similar dilemma.[11] He is offered freedom if he will sign the declaration, but he refuses, *because he is not and has never been a Legionary*. "Why should I lie, saying I'm no longer something I never was?" he asks. Should we assume that Eliade is speaking here through the novel's hero? If so, it would be a way of turning aside charges that he belonged to the Guard. However, Eliade explicitly warns his readers in his memoirs that they should *not* equate Viziru with the author. While he utilized many memories from Security Headquarters and Ciuc (as well as London and Lisbon) in writing the novel, he says he regrets having done so now because it might lead readers to consider Viziru his alter-ego.[12]

In Eliade's *Autobiography*, written later, the reasons given for his not signing are more complex. "Since I did not consider myself a 'political

[9] *Europa, Asia, America*…, vol. III, pp. 14-15, letter to Radulescu-Motru..
[10] *Autobiography,* II, p. 63. The "declaration of dissociation" was devised by a priest, Codreanu's former confessor.
[11] *The Forbidden Forest*, trans. by Mac Linscott Ricketts and Mary Park Stevenson, Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1978, pp. 148-149.
[12] *Autobiography*, II, pp. 66-67.

man,' I refused to sign any of the documents presented to me…," he states at first.[13] Further on, he elaborates:

It is easy to see why, for someone like me who did not believe in the political destiny of our generation (or in Codreanu's star), a declaration of dissociation from the Legionary movement seemed not only unacceptable but downright absurd. I could not conceive of dissociating myself from my generation in the midst of the oppression, when people were being hunted down and persecuted unjustly.[14]

I find this statement very difficult to "unpack." Despite the fact that he did not believe in "politics" or "Codreanu's star," Eliade refuses to formally "dissociate" himself from the Legion. He seems to mean that he equates the Legionary movement with his generation, and thus for him to renounce it would be an act of disloyalty to those who once named him their "chief."[15] But his pro-Legionary articles plainly testify to his hopes for its political victory in the 1937 elections. Whether or not he was a *full-fledged member* of the Legion,[16] it is clear that *he "identified" with it, and not just in its "spiritual" objectives*. Yet he says he could not sign for another reason: because to do so would be to take a *political stance*, and he did not believe his generation had a "*political destiny*"—even under "*Codreanu's star*." I find these statements both confusing and seemingly contradictory. […]

---

[13] Ibid., p. 63.

[14] *Ibid.*, pp. 66. It should be borne in mind that many of Eliade's best friends were Legionaries and among those being arrested.

[15] A large percentage of the "young generation" had become Legionaries by 1936.

[16] In Legionary parlance, novices were called "members," and only after three years of training could they become "Legionaries" (Codreanu*, Cărticica şefului de cuib*, Münich: Colecţia "Europa," p. 42). According to Romanian Intelligence Service files cited by Florin Turcanu in *Mircea Eliade, le prisonnier de l'histoire* (Paris: Eds. La Découverte, 2003, pp. 264-265), quoting a testimony of Haig Acterian of *29 Jan 1941*(and therefore when he was a prisoner of the Antonescu government), Eliade joined a "nest" (Legionary cell) of intellectuals, mainly writers, led by the poet Radu Gyr, in 1935. There is no other source for this allegation. Prof. Mezdrea has found a note in the files of the Interior Ministry, 1935-1938, stating that Eliade was one of the candidates for deputy on the Legionary Party (Totul pentru Ţară) list for the Sălaj district in 1937—and that he won… but there is no confirmation of either of these things in other records. Mezdrea, *Biografia*, IV, p. 324, cf. pp. 172 ff. In the files of the Secret Service (Siguranţa) Eliade is said once to belong to the Legionary circle known as the Răsleţi (scattered or separate ones), mentioned in other places as a loose groupage of intellectuals in the capital. D. Mezdrea, *Nae Ionescu şi discipolii săi în arhiva Securităţii*, II, Bucureşti: Editura Mica Valahie, 2008, p. 38.

At last, after 17 days at Security Headquarters, he was transported to Miercurea Ciuc. As a "concentration camp," it was hardly typical. Except for its barbed-wire fence ringed round by gendarmes armed with machine guns, the four-story building and grounds resembled a school, as it once had been. About 300 known or presumed Legionaries were confined there,[17] men from all walks of life, but with intellectuals predominating. The prisoners were allowed to move about freely within the yard and building, being obliged only to follow a daily schedule for rising, eating, roll-calls, etc. On their own volition, the prisoners held nightly group-prayer services, led by priests, and at all times a prayer vigil was maintained in a small room on the top floor.[18] Among the internees was Nae Ionescu himself, who had been arrested on 8 May. Most if not all the others were declared Legionaries.

The Professor, always neatly dressed, clean-shaven, and cheerful, presented several lectures at the camp[19] before he was transferred, due to a heart condition, to a civilian hospital at Braşov, on 19 October.[20] Other professors gave talks on their specialties, and Eliade lectured on the History of Religions and Gandhi. He had been allowed to bring books and writing materials, and he finished translating *Fighting Angel.* Meanwhile, Nina was seeking to gain her husband's release, writing first to Professor Rădulescu-Motru and then at least one letter each to Călinescu and the King. In the first letter (1 August) she blames Gen. Condeescu for her husband's arrest, because he had assured him it was safe to return home. She describes how he was treated at the prefecture, states that under questioning he had insisted that he had not and would not engage in politics, and that "he believes only in the salvation of the nation

17 Eliade says 300, but according to official archives, there were about 225. See Florin Ţurcanu, *op. cit.*, p. 289. The number varied considerably over the time the camp existed.
18 Eliade, *Autobiography,* II, pp. 68-69.
19 After his death, in Aug.-Sept. 1940, a group of Legionary refugees in Germany published four lectures in Ionescu's name, under the general title "*Fenomenul legionar* (The Legionary Phenomenon), supposedly reproduced from notes taken in Ciuc by Father Palaghiţă. However, Prof. Mezdrea is convinced that Nae Ionescu did not write them. She believes that while Ionescu's ideas can be discerned in the core of the lectures, awkward additions intended to make the Professor look like a proponent of the Legion are obvious. Mezdrea, *Biografia*, IV, pp. 245-249. *Fenomenul legionar* is included in Palaghiţă, *Garda de Fier: spre reînvierea României* (1993 ed.), pp. 339-361.
20 He was not interned in the military hospital as Eliade remembered. He was released from the hospital and from custody on 19 October 1938. Mezdrea, *Biografia*, IV, pp. 266-267.

through sacrifice and faith."[21] In the letters to the Interior Minister and the King, she lists by name many of Eliade's publications (incidentally showing her own familiarity with them), stresses the importance of his new international journal, *Zalmoxis*, and rather boldly urges the two most powerful men in Romania to set her husband free so he may continue his scholarly work.[22] But neither she, nor Professor Motru, nor her uncle, Gen. Condeescu nor other influential friends were successful in their aim. Nina was, however, allowed to visit Mircea at Ciuc in early September, bringing her husband cigarettes, coffee, and warmer clothing.

Perhaps it was on the occasion of this visit that Eliade was able to send a letter to his publisher, Georges-Delefras, asking him to give Nina whatever money he was holding on account for him. In the same letter, he mentions that he has started "a new and great novel."[23] This novel, undoubtedly, was the love story, *Marriage in Heaven* (*Nuntă în Cer*),[24] on which he wrote until the wee hours of the morning, in an unheated room previously occupied by a tubercular prisoner. The plot, which he says "obsessed" him, contains much that is autobiographical, relating to Nina – and to himself! (Some aspects of his personality and his relationship to Nina can be detected in both the leading characters.).[25]

In October he developed a cough and started spitting up blood. Călinescu was informed and Condeescu found out. Fearing tuberculosis, the General persuaded the Minister to have him moved to an institution for persons with chest diseases, according to Eliade in his autobiography. On 25 October, as he remembers, he was transferred from Miercurea Ciuc to the sanatorium at Moroeni (modern spelling Moroieni), a large hospital much nearer Bucharest. Tests proved that he did not have tuberculosis, but an inflammation of the pleura, which soon would have become pleurisy and then TB had he not left the camp. Told at first he would have to remain two months with complete rest in order to be

---

21 Eliade, Europa, Asia, America…, Corespondenţa, Vol. III, p. 14.

22 In *"Dosarul" Mircea Eliade*, vol. II, edited by Mircea Handoca, Bucharest: Editura Curtea Vechea, 1999, pp. 129-134. One dated 8 August 1938, the other undated, but probably both sent at the same time.

23 *Corespondența,* vol I, p.359, letter dated 29 July 1938. The word I have translated "great" may also mean "big" (although *Marriage in Heaven* is not a large book).

24 *Nuntă în cer*, Bucharest: Editura Cugetarea, 1938, and later editions. Discussed in *Eliade: The Romanian Roots*, pp. 1160-1178.

25 Apparently Eliade had begun to write such a novel even before he was arrested. See Handoca, *Pagini regăsite*, pp. 357-366, for a rough draft that resembles *Nună în cer*.

cured, after about three weeks orders were received for his release, and he arrived home on November 12.[26] In the autobiography, Eliade gives no reason as to why he should have been freed, but in a letter to Rădulescu-Motru dated 10 November at Moroeni, he informs his former professor that that he was released twelve days ago, after "signing a paper by which I promise not to engage in politics. (Strange! I wonder when I ever *did* engage in politics—and I remember that I signed a similar paper some six (*sic!*) months ago. Despite this, I was held sixteen days at the Prefecture and three months at Ciuc!)."[27] Was this "paper" the "declaration of dissociation" which he had refused to sign in July—but if not, what was it? Had the government modified its demands for explicit renunciation of the Legion?

After the files of the various Romanian Secret Services were opened to the public, proof has been found that *Mircea Eliade did in fact sign a* "*declaration,*" as several other internees at the camp did, *but not until he was at Moroeni*. In 2008 Mircea Handoca obtained a photocopy of the document, written on stationery of the Moroeni Sanitorium in Eliade's own hand, dated 28 October 1938, three days after his arrival there: "[I] the undersigned Mircea Eliade declare on my honor and conscience, of my own free will, that in the future I understand that I am to abstain from any political activity, whatever it may be, and not to undertake any action or agitation forbidden by law." However, *no mention is made of dissociation from the Legion.*[28] The next day, according to two reports in the Secret Services files, he was "set at liberty."[29] Thus, he was not transferred to the hospital because of his signature, but probably because, as he in fact says, he was "a privileged person" and people in high places feared for his health. He remained in the sanatorium for about two weeks longer, as we have seen.

---

[26] Autobiography, II, p. 75. The date of arrival home is verified in Jenny Acterian, *Jurnalul unei ființe greu de mulțumit*, Bucharest: Humanitas, 1991, p. 248: "Saturday, 12 November, 1938: At lunchtime I happened to telephone Marieta [Sadova]. After I had spoken a little while with her, I heard a voice say, 'Dear Jenny, I thank you for all you've done…' It was Mircea Eliade, who had come a few hours ago from the sanatorium."

[27] Eliade, *Corespondența*, vol. III, p. 15.

[28] Handoca, *Pagini regăsite*, pp. 382-383.

[29] See Mezdrea, *Nae Ionescu și discipolii săi, II, Mircea Eliade*, Documents 16 and 17, pp. 36-37. If he was "set at liberty" on the 29th of October, then presumably the guard that had been placed over him, of which Eliade writes in the *Autobiography*, was removed.

Eliade makes no mention of this document in his memoirs, or in his journal later. If it was not an explicit repudiation of the Legion—and it does not seem to be—why does he fail to refer to it? And why was he set free? My guess is that Eliade's detention had begun to be an embarrassment to Călinescu and certain others, and his ill-health a real concern. They wanted to be rid of him, and so they presented him with a formula he could accept—without compromising himself in the eyes of his Guardist friends. And thus both parties were satisfied.

It would be many months before Eliade would cease to complain (in letters to friends) about his health: especially his "nerves," even more than his lung condition. Nevertheless, "in order to live," he continued to write and publish…

The Writing of Traité d'histoire des religions

The first contemporary evidence from Eliade's own pen that he had begun writing *Traité* is contained in a journal he started on 1 November 1940, while he was on diplomatic service in England. The diary was inaugurated primarily to keep a record of the writing of a new novel, *Viață Nouă* (A New Life), which was intended to be the third and final volume of a series begun in 1934.[30] At that time, he and several other members of the Romanian Legation had "retreated" to Oxford to escape the London air raids, and Eliade's official duties were light. But on 10 December, he broke off work on the novel because of illness and constant worry over the war, but also because, as he wrote, "my passion for the philosophy of religions is aroused, and I begin to work on the plan of *Introducere în istoria comparată a religiunilor* (An Introduction to the Comparative History of Religions), a book I've carried in my head for some two years."[31]. However, "two years" does not seem to jibe with an assertion he made in his *Autobiography* that while he was in Oxford he "read, took notes, and elaborated the plan of a vast synthesis of the morphology and history of religions, *a synthesis I had glimpsed instantaneously*

[30] The others*: Întoarcerea din Rai* (approx., Paradise Lost, 1934) and *Huliganii* (The Hooligans, 1935), realistic novels about the contemporary Romanian "young generation."

[31] In Eliade, Albany: the State University of New York Press, 2010, trans. by Mac Linscott Ricketts, p.230, entry for 24 December 1940.

in an air-raid shelter during an alarm"(emphasis added).[32] Can these two statements be reconciled? Yes, perhaps, if we understand that he had been thinking for a long time about such a book, and then, in a flash so to speak, he "saw" an outline or plan for it during an air-raid in September, 1940.[33] But there two statements in *The Portugal Journal* about when he began to write the book: "Among my 'big books' will be that *Introducere în istoria religiilor* about which I've been thinking for two years and which I began at Oxford;[34] and "*Prolegomene* (= *Traité*) was conceived in 1939 (on the basis of the courses from 1934,1936) and begun at Oxford in 1940."[35] All that can be said for certain is that Eliade had been planning the volume in his mind for some time (two years or more?) before he started to write it in December 1940.

It seems probable that he had been doing research at Oxford University well before he began writing the history of religions book. How much he wrote in England we have no way of knowing. But when he and Nina were leaving Britain on 10 February 1941, the authorities at the airport confiscated his diplomatic valise containing, among other things, the manuscripts of the novel and the history of religions book.[36] He feared he might never see them again. However, through the good graces of the Swedish Embassy, the contents of the courier reached him in Lisbon on 6 May 1941. When the diplomatic pouch arrived, Eliade was so excited he didn't know which of the two books to take up first. He chose the novel; but eventually he became involved in other projects, and in May 1943 he laid it aside permanently.

On 4 November 1941,[37] he laments his neglect of books that he has long desired to write. Seven titles are cited, all in the field of history of religions, including *Introducerea în istoria religiilor*, which he says he began "long ago," *Comentarii la legenda Meşterului Manole*, and "a more courageous edition of *Yoga*." An even longer list of projected works is set forth in the journal entry for 12 January 1942. With his thirty-fifth birthday approaching (9 March 1942), he says the "time for nonsense has past,"

---

[32] Autobiography, II, p. 84.
[33] Eliade often writes in his *Journal* about receiving such "inspirations" for literary works.
[34] *Journal*, 23 December 1942.
[35] *Journal*, 20 July 1944. Only the courses of 1934 and 1936? The manuscript of the passage plainly shows a comma separating the dates.
[36] *Autobiography*, II, pp. 87-89.
[37] He was in the early stages of writing *Salazar* at that moment.

and he lays down for himself an extremely ambitious writing program, which he calls his "points of support:"

(a) in the art of the novel, *Viaţă Nouă*; (b) in drama, *Tinereţe fără bătrâneţe*; in ethics, *Comentarii la legenda Meşterului Manole*; (d) in the history and philosophy of religions, *Introducerea în istoria religiioni*; (e) in the philosophy of culture, *Symbole, mythe, culture*; (f) in folklore, *La Mandragore*; (g) in Indian studies, the second, recomposed edition of *Yoga* and *Introducere în istoria religiilor indiene*; (h), in essay, *Muntele magic* (The Magic Mountain).

To all these are added other works begun or planned: a synthesis of the origin of the sciences, a mythology of death, a mythic geography, a religious history of the Dacians. The rest—novels, studies, travels, modern tragedies, politics—are details.[38]

This seems like an incredibly "large order," even for a writer of Eliade's capacities, and he realized it. He considered that he would need at least five years of uninterrupted labor to write the first four volumes, and, in fact, he finished only one of them (*Manole*) in Portugal.

In November of 1943, Eliade and his wife visited Paris so that Nina could consult a specialist who had been recommended to her. (She had concealed from her husband that she was suffering from cancer.) When they returned to Lisbon, Eliade was convinced that he must publish his ideas from now onward in a major European language.

At Paris I learned a decisive thing: that one cannot make an impact on a worldwide plane of the sciences by acting within the framework of a minor culture. I believe I have something *major* to say. I believe I am something more than a simple savant. My ideas and methods could spark a reform and have consequence for European thought as a whole. But only provided that my ideas and methods are made accessible.[39]

Toward the end of that year, he revealed what the planned history of religions volume meant to him:

Among my "big books" will be that *Introducere în istoria religiilor*…The exceptional importance of this book lies in my completely personal way—"personal" by modern criteria, but archaic and valid from a multi-millenary history of religions—of judging the mystical event and

[38] Note that all the named volumes are in the area of history of religions and folklore.
[39] *Journal*, 25 November 1943.

religious experience. I am not a man with normal religious experiences; neither am I an agnostic or an anti-religious person… I know the divine presence only in moments of great despair—but at all other time I ascertain this presence in any human act. More clearly, religion is for me the thirst for and intuition of the *real*, the absolute. I identify this thirst in any significant act of man, in all times.

That is why the introduction to the history of religions that I shall write will have a revolutionary value—because I will show the permanence of "metaphysics" so-called in ancient gestures and rites; I identify Socrates and Plato at least ten times on the plane of religion.[40]

In another place in the *Journal* he explained his conception of his role *vis-à-vis* "scientific" ethnology:

I consider myself a Trojan Horse in the scientific camp, and that my mission is to put an end to the "Trojan War" that has lasted too long between science and philosophy. I want to validate scientifically the metaphysical meaning of archaic life: that is, to convince sociologists, comparativists, ethnographers and folklorists that their studies find their purpose in valorizing rightly, in understanding *properly*, the man of traditional cultures. I believe that only in such a way can the ethnohistorical sciences emerge from the impasse in which they find themselves's today.[41]

Unfortunately, he was not able to "infiltrate" the enemy camp, and his ideas were never adopted or taken seriously by anthropologists.

After spending a great deal of time working on a history of the Romanians[42] (requested by his Portuguese friends) and two novels, neither of which was ever finished, Eliade returned to *The Introduction to the History of Religions* in late 1943. The book is not mentioned in the journal for that year, but on 1 January 1944, looking back on his accomplishments for the past annum, he records that he wrote "40 large pages," equal to about 70 of the size of those in the copybooks in which he kept his journal. Later that month, he confesses that sometimes he has the impression he is taking the wrong road in writing the history of religions book, which he now is calling *Prolegomene la istoria comparată a religiunilor* (or

[40] *Journal*, 23 December 1942.
[41] *Journal*, 2 February 1944.
[42] Eliade, *Os Romenos, Latinos do Oriente,* Lisbon: *Livaria Claśsica* Editora, 1943. Colecção *Gládio* (trans. from the French manuscript by Eugenio Navarro).

just *Prolegomene*)—that is, *Prolegomena to the Comparative History of Religions.*[43] "These things must be said in a hundred pages or in a library, as Frazer did." He had thought at first a thousand pages would be right, but now he believes that number is "either too few or too many." But by 10 February, he has written more than 100 pages "in a small hand," and returned to his original goal of around 1,000 pages, or circa 1200 printed in *octavo* total. "I want to validate and make fruitful through this book all my labor in the history of religions for the last fifteen years." At this time he reports having been working steadily for almost three months on *Prolegomene.* A little later, in a letter to a friend in Bucharest, Jenny Acterian, he mentions again the goal of a thousand pages. By the time he wrote the letter, he had filled 140 sheets of paper.[44]

On 25 February Eliade is continuing to "make good progress" on the book, interrupted only by official duties and a bare minimum of social activities. "I've been a terrible recluse this winter," he admits. "I want to write the book, to say something, that's all. For the whole world, mad and imbecilic, I have a sentiment of pity mixed with disgust."

The Russians crossed the Dniester in the latter part of March, 1944, throwing Eliade into such a state of depression that he could not work on *Prolegomene* for many weeks. The next time he mentions the book in his *Journal* is in June. He seems to have been writing only intermittently in the meantime. In a "stray note," he comments that in *Prolegomene* it will be necessary for him "to establish the religious and metaphysical nature of all the obscure life-experiences: eating, sex, anger, etc."[45]

Later in July we find him working "hard, persistently," despite Nina's worsening condition. "I don't know what keeps me going, after four months of sorry results (March-June, forty pages!) I fear I won't be granted to finish a big book, and for that reason I'm in despair over *Prolegomene.*" Toward the end of the month, he recovered his enthusiasm for the volume he knew would be his masterpiece—if he could finish it.

---

[43] In Romanian, *prolegomene* is a plural noun, corresponding to the French *prolégomènes* and the English, "prolegomena," meaning an introduction to a work of philosophy, science, etc.

[44] Letter to Jenny Acterian, sister of Haig and Arşavir, dated (erroneously) 17 March 1943 (actually 1944). In Eliade, *Corespondenţă*, 1, 1999, edited by Mircea Handoca, pp. 14-15.

[45] *Journal*, June, 1944.

Thrilled by the greatness of *Prolegomene* and frightened by the thought that circumstances may prevent me from carrying it to completion. This book, planned to be a thousand pages, cannot reveal its secrets until the final page is written. And the unfortunate thing is, I didn't begin with the beginning, but—on account of the scarcity of material I have available here—I've written groups of chapters for the middle of it. As the manuscript stands, it gives the impression of small separate monographs rather than a unity. I will require at least two hundred more pages just to tie together the parts on which I've worked thus far.[46]

The next day he resumed his writing: adding three and a half new pages. On 12 July 1944 he reached the two-hundredth page of *Prolegomene.*

He took Nina to a sanatorium at Lousa (Louçã) on 28 July, where she would remain for about seven weeks without improvement[47]—indeed, her health declined. During this time, Romania surrendered to the Russians (23 August), and Eliade's status as Cultural Counselor became uncertain. In the first days of August he "worked stubbornly" at *Prolegomene*,[48] but his work was intermittent. On the fourteenth of October, he tried to return to the book, "making connections and adding two pages to the chapter on the aquatic phenomenon." On 7 November he made a balance:

I've written 250 pages of *Prolegomene.* Thus, one-fourth is written. But to my regret, I believe I'll have to set aside 104 of those pages (about the Mystery Religions) which, amplified, I shall publish as a separate work. Otherwise, based on the proportions given to the "Mysteries," *Prolegomene* would require two to three thousand pages. I'll have to summarize those excellent chapters in thirty to forty pages.

But Nina's life was failing. The entry for 11 November reads tersely: "I work at *Prolegomene* to keep from losing my mind." Eliade continued working on the book almost to the moment of his wife's death, on the night of 19-20 November.

There is a gap in the *Journal* of one month after Nina died, and the next entry mentioning the book is dated 22 of December. "Even now I can't return to *Prolegomene.* The night of 20 November I worked until

[46] *Journal*, 27 June 1944.
[47] *Journal*, 20 September 1944.
[48] *Journal,* 11 September 1944.

nearly 3:00 a.m. on the chapter about the moon: to be exact, the moon as the realm of the dead."

Eliade suffered a lengthy period of deep grief. As the new year 1945 opened, still in Portugal and without a job,[49] he is unable to decide whether to resume working first on *Prolegomene* or *Cosmos and History* (a work he had been planning to write for nearly a year[50]), or to start an entirely new book, "challenging the modern world, an invitation to the absolute freedom I decipher in certain myths and discover still in certain persons of our age (yogins, mystics…). What tempts me most is a rebuke of Hegel and historicism… But I can't get down to work. I'm afraid I'll never be able to finish any book."[51]

For the next five or six weeks, Eliade reflected on his situation and pondered what to do. The idea of returning to *Prolegomene* distressed him, because it reminded him of Nina's last months.[52] Eventually, he made a beginning on *Cosmos and History* (13 February), but he soon set it aside—the last time he mentions it is the 19th of the same month. Only in the latter part of April was he able to summon the courage to return to *Prolegeme*. First, he dictated a part of the chapter on "The Earth" (published as Chapter VII) to Giza, enabling her to finish typing that text.[53] Five months from Nina's death, 20 April, Eliade suddenly had a change of attitude about writing *Prolegomene.*

At night, sitting on the terrace, I think again about Nina. Unintentionally, I find my thoughts turning toward *Prolegomene*, to the new chapter I'd like to write. Suddenly, I am at peace, confident. Nina liked that book tremendously. I'm sure that my neurasthenia is due, in large part, to her sufferings, and that she is suffering primarily from my sterility and failure. When I begin working again on *Prolegomene*, she will be at peace. A calm happiness descends upon my soul tonight: it is a sign—a sign, certainly, for me who has experienced it, but not for a skeptic… But I must learn to have courage, even at the risk of seeming superstitious.

---

[49] He was dismissed officially on 1 November, but the minister did not show him the telegram (received 23 November) until 30 January. Eliade nevertheless received a stipend from the minister out of a "special fund." (30 January, 1945).

[50] See *Journal*, 29 January, 6 April, 21 June, and 20 July 1944. This is the book that was first published as *Le mythe de l'éternel retour* (in 1949).

[51] *Journal*, 3 January 1945.

[52] *Journal*, 12 January 1945.

[53] *Journal*, 18 April. Eliade rarely dictated his work.

Over the next several days he gradually became engrossed in the book, and in the month of May he toiled steadily at his task. He was not so much expanding the book now, as condensing it. Toward the end of the month (23 May) he recorded: "Have worked on a few pages per day of *Prolegomena*. Am making a great effort to reduce the proportions, so I can finish within the limits of the thousand pages proposed."

A month later (23 June), he wrote:

All this month I've labored, rather productively, on *Prolegomene*. Have almost finished the chapter on celestial hierophanies and divinities of the sky,[54] and I can congratulate myself for having written a little monograph clear, tightly connected, and containing many original interpretations concerning this vast and complex subject. The writing of *Prolegomene* keeps me above melancholy and sadness. Unfortunately, while writing, there "come" to me many new, admirable, and suggestive personal views on religion, culture, and history, which I have no way of introducing into the chapter I'm working on. I content myself with summarizing them haphazardly and burying them inside the "jackets" of notes. God knows if the time will ever come when I'll develop them. And yet, they're the most interesting things.

When, on 9 July, he finished the chapter on "The Sky and Manic Deities," he considered taking a break from *Prolegomene* in order compose a small book on *Death and Initiation*, using the hundred pages he had written in 1944 about the Mystery religions as his starting point. He did not follow through on that idea, but the unused pages on the Mysteries may have served as the basis of his Haskell Lectures at the University of Chicago, 1956, which were published as *Birth and Rebirth. The Religious Meaning of Initiation in Human Culture*.[55]

On 2 August, Eliade wrote a long entry in the *Journal* concerning *Prolegomene*— its main ideas and their great importance.

The further I advance in the writing of *Prolegomene* and the more I coordinate the materials collected over many years, the more clearly I understand in what consists the great merit of my works: it is the demonstration—copiously illustrated—of the logical, coherent structures of every religious experience and every mystical or cultural "form." Heretofore, religion has been viewed as an irrational thing, as a pre-

[54] Published as Chapter II.

[55] New York: Harper and Brothers, 1958; reprinted. as *Rites and Symbols of Initiation*, 1965.

dialectical experience (R. Otto, etc.), or as an ensemble of social actions (the French sociological school, etc.), or as a rational activity, provoked by the desire to find an answer to the problem of causality (Who made the Cosmos? etc.: the Catholic School, W. Schmidt, etc.). I demonstrate that the very morphology of religious experiences—experiences to a large extent irrational—is coherently elaborated and presupposes logical structures. Not even the most demonic experience, not even the most "chaotic" ceremony, is entirely irrational—it is framed in an ensemble of myths and rituals which is perfectly consistent with an integral and rational worldview. Only, instead of clear ideas and syllogisms, we find symbols and ideograms. What is important is that this coherency is manifested even in the deepest strata of human consciousness; that even there, where we encounter pathogens or archaic psychic structures, we discover archetypes frequently in their most "rationalized" religious forms, and we discover them fulfilling the same functions in the spiritual economy.

In a neurasthenic, a primitive,[56] and an ultra-civilized person, for example, the archetype of the "labyrinth" plays the same role: it "centers," it "concentrates," and it defends his spiritual being from external, noxious influences that threaten it with disintegration and annihilation. In turn, the labyrinth is framed in a large ensemble of beliefs, myths, and rituals. It is not the product of historical circumstances, nor is it the creation of a certain people or a certain moment—but it is an "immediate given" of man's coming to consciousness in the Cosmos, a revelation. The history of religions is comprised of revelations, of hierophanies. And every hierophany can be formulated in logical terms; each one reveals and organizes (gives "form" validates) reality. As I understand it, the history of religions constitutes the intersection between metaphysics and biology (all economic, erotic, and social aspects can be incorporated in the sphere of biology); more precisely, it *introduces*—or *reveals*—on biological planes, the models or "problems" of metaphysics. The irrational is infused with the structures of the rational. (To be continued and explained.)

Unfortunately, Eliade never "continued" or "explained" further this line of thought, which to me, at least, demands more explanation. This is the last entry in the *Portugal Journal* pertaining to *Prolegomene*. After having waited a long time for their passports and visas for France, Eliade

[56] A rare instance of Eliade's use of the term *primitive* without quotation marks.

and Giza were notified late in August that the documents had been granted, and on 13 September they boarded a train for Paris. Much more work remained to be done on *Prolegomene* before it would be ready to publish (in French), and nearly all of *Cosmos and History* remained to be written. […]

About the Novel *Viaţă Nouă*

[…] Eliade had promised his publisher, Ciornei, in the spring of 1936 that he would give him the third volume in the series[57] by the fall of that year. Originally, he planned to call the book, *Viaţă Nouă* (after Dante's *Vita nuova,* New Life), but as he began to work on it, he realized it would require *several* volumes, totaling 1200-1500 pages. He retained the original title for the whole work, and named first volume *Ştefania*, after its heroine. Like Dante's inspiration, Beatrice, Ştefania would be Petru Anicet's inspiration and salvation.[58]

Eliade presents an extensive overview of the main plot of the book in his *Autobiography*.[59] As he explains it, he was dissatisfied from the start with the "tempo of the action," which he felt was too slow.

It seemed I was not writing a novel, but a monographic presentation of a group of rather ordinary persons, in the center of whom I must exalt Ştefania, as someone descended from another world. I wanted at all costs to avoid the nervous, hasty rhythm of *Huliganii.* I told myself that if the action at the beginning of the first volume were too fast, the novel would lack density.

Eliade continues with a detailed description of Ştefania and her role in the novel:

As I imagined her, Ştefania was an exceptional personality, but I kept postponing the episodes that would reveal this to the readers. Above all, I postponed her planned meeting[60] with Petru Anicet. Perhaps this was because, without my realizing it, I was frightened by the brutality of

[57] The preceding volumes were *Întoarcerera din rai* and *Huliganii.*
[58] In *Divina Commedia*, she guides the poet through Heaven; and *Vita nuova*, published two years after her death, is dedicated to her.
[59] *Autobiography*, I, pp. 310-312. Eliade seems to have written this from memory.
[60] This is the episode described immediately below, not when she originally met him, and came to know him.

this "hooliganistic" episode, and I was trying to prolong as much as possible the "paradise" in which Ştefania lived.

Indeed, until her planned meeting with Petru Anicet, Ştefania seemed like a character from a *roman rose*—all good qualities were hers. She was not only beautiful and intelligent, but she had a husband quite as exceptional as she, with whom she was deeply in love. She was rich, and she loved the wealth in which she had been reared, which allowed her to travel, to buy costly paintings and books, and to enjoy friendships with the many people she admired in Paris, Rome, and Barcelona. All these things she must renounce, as in a dream, knowing that her husband will be destroyed, and her children alienated, yet hoping that by some miracle everything will remain the same, as in the beginning. After confessing everything, she will run away to the appointed rendezvous with Petru—and she will wait for him in vain. Petru will be meeting Nora, the prostitute from the slums, with whom he has had a relationship since early youth—but who now has become a very successful courtesan, maintained by an eccentric landowner, and is preparing for her debut in a theatrical review. He will accompany her to her apartment, and then they will carouse until dawn, wandering from bar to bar.[61]

"Thus," Eliade continues, "it was necessary to begin with the end, with Ştefania's great love for Anicet. After Petru's behavior on that night, Ştefania would break off her affair with him, but she would continue to love him and support him, especially in his musical endeavors. The following volumes of *Viaţă Nouă* would describe Anicet's struggle with his genius to compose the opera,[62] *The Heretics*, "which must 'proclaim' in musical language the liberation of contemporary man from any dogma, law, or pre-established pattern of behavior." In moments of inspiration, he composes passages which thrill Ştefania and other individuals privileged to hear them, but Anicet is never satisfied, and he burns the scores and starts over again from the beginning. Nevertheless, thanks to Ştefania, the work is completed, after fifteen years—from pages she has saved from Petru's discarded manuscripts. On the night the opera is performed in the Opera House in Bucharest, Ştefania is sitting alone in a box, enjoying her beloved Petru's triumph, which is hers as well. That

[61] This episode with Petru and Nora would occupy one-third of the novel, *Ştefania*, as Eliade planned it, and it would conclude the book.

[62] In his autobiography, Eliade calls it an "opera," but originally (in *Huliganii*) Anicet spoke of it as a "symphony."

same night she will vanish without a trace. "But all these things would happen later, in volumes II and III of *Viaţa Nouă*," Eliade says.

He wrote about two hundred pages in a month, in which almost nothing happened—at least not the meeting of Ştefania and Petru. (By this, Eliade seems to mean their planned rendezvous, not their becoming acquainted, since that episode appears to have been written for the opening of the book [see below]). He interrupted work on the book, in order to attend the Moral Rearmament[63] Conference at Oxford for two weeks, and then he did research at the Stadtbibliothek in Berlin for a month. When he returned home he reread the *Ştefania* manuscript, and found it unbelievably bad. He deemed it almost entirely unusable. Ciornei had already announced the book in October for publication "soon," promising that its heroine would be "an unprecedented type in our literature," but Eliade failed to fulfill his contract.[64] In 1939, Eliade brought out a single isolated fragment of *Ştefania*, the only one to appear before he left for London on diplomatic service.[65]

On 1 November 1940, when he was in England and living at a "private hotel" in Oxford, he took up the *Viaţă Nouă* novel again. At the same time, he started keeping a journal of the novel. This journal, as well as parts of the novel manuscript, were discovered after his death in the University of Chicago Library, Special Collections.[66] *Viaţă Nouă* and the journal of the novel were published by Mircea Handoca in 1999,[67] and it is to the page numbers of this volume that I refer below.

He had no outline or notes to guide him—these he had left in Bucharest. He did not even have copies of the two earlier volumes in the cycle, nor the excerpt from Ştefania published in a literary review. "Now," he says, "I know nothing more than that I have to write a very large and very long novel. It must reflect the whole drama of modern Romania. Of course, the Legionary tragedy will play the essential role, but I must not

63 Also known as Moral Rearmament. See *Autobiography*, I, 313-314, *Roots*, 769-771.
64 No book of his appeared at Ciornei that year. *Domnişoara Christina* was published by Ed. Cultura Naţională, 1936. The next year Ed. Naţională Ciornei published *Şarpele.*
65 "Ştefania, fragment de roman", *Universul literar*, 30 December 1939. He had done some work on the book in the fall of 1937, according to a statement made to a reporter, published in *Veac nou*, 27 February 1938; reprinted in Eliade, *Aristocraţia solilocvială a dialogului,*I, edited by Mircea Handoca, 2000, p.151. In the interview he calls *Huliganii* and *Viaţă Nouă* "my best books."
66 I was given free access to these papers by Mrs. Christinel Eliade about 1995.
67 Eliade, *Viaţă Nouă*, edited by Mircea Handoca, Bucharest, Ed. *Jurnalul literar*, 1999.

forget that *all* of Romania has to be present in my novel." Here, for the first time, something is said about the Legionary Movement. Since 1936, Eliade's life had been deeply affected by this organization: he had written newspaper articles favorable to the Legion, he had lost his job, he had been held in a concentration camp for Legionaries, many of his closest friends had been assassinated by the government for belonging to the Guard, and now, in Romania, the National-Legionary State was in power. No one who wrote about the Romania of 1936-1940 could fail to include the Legionaries! Nevertheless, there is nothing about the Iron Guard in any of the parts of *Viață Nouă* that have survived.

"My passion for the novel grows," he wrote on 3 November. "As usual, I can't 'plan,' properly speaking. I see only persons, events, but where they'll lead me I don't know." He has written one episode with the Băleanu-Sion house, which he "knows from Danielopol's stories."[68] By 7 November, rereading what he has written so far, he is dissatisfied and is afraid he is falling into the same "stodgy" prose of *Ștefania* which made him abandon it. The next day he believed he had written well, and counted 20 good pages of manuscript. On the 14th and 15th he added fifteen more pages. On 20 November he continued the scene of David Dragu at the Pillars, and became involved in a long discussion about Petrache Lupu.[69]

Although these things are interesting, and I had planned for a long time to have an "occultist," Tuliu, in Part I of the novel—after I have written some six pages of discussion I begin to reproach myself and wonder I ought not to suppress them… On the other hand, I can't mutilate the intellectual personages of the novel—Dragu must discuss and say intelligent things.

Tuliu, as we shall see, is an extraordinary character, to whom two full sections of the book are devoted.

For several days Eliade was ill with the flu, but on 25 November he returned to his novel. As he sees things now, his writing is impeded by his scruples (not to let himself be drawn into cursive writing and copious dialogues; not to hurry in presenting characters; not to give a too rapid rhythm to the first chapters). He wants the first part of the novel to flow

[68] Danielopol was affiliated with the Legation and shared the boarding house in Oxford with the Eliades. He was a good raconteur.

[69] The shepherd boy who reported having a prophetic revelation at a place in Romania called Maglavit.

slowly, "with a rhythm corresponding to the movement of Romanian society in 1935." He knows he must try not to introduce too many characters and actions in the beginning. … I have the sentiment and the certitude that I've begun the most important book in Romanian literature, the novel through which I will try to regenerate my people," Eliade writes solemnly, but he is afraid it may not have the "universal circulation it merits" due to its action.

Eliade added only a few pages to the novel in England after that, before he stopped work on it completely, because a "passion" for the history of religions had come over him (as related above). The last entry he wrote in Oxford is for 14 December, three months before he and Nina were allowed to leave the country. When his papers from the confiscated valise were recovered by him on 6 May, he chose to return to the novel rather than the history of religions book. He set to work on it immediately, reading and touching it up, as time permitted. The manuscript from England had 75 pages, which, when he first read it over, generally pleased him[70]. But a month later, he suddenly became discouraged:

Not until today did I realize I could write anything so unsuccessful, so lacking in vigor, content and zest as those 80-90 large pages of *Ştefania*!... Other than the chapter published in *Universalul literar* there's almost nothing salvageable… I wonder how I could have persisted for two months in such a sterile work… Where was my fertile imagination, where my lively dialogues, where the intelligence of my characters? Everything in this book is dull, uninteresting, lamentable…For *Viaţă Nouă* I'm forced to rewrite everything pertaining to Ştefania and Petru.[71]

He seems to be referring to material he wrote in Bucharest, in 1936 or later. Whether or not he jettisoned it, we have no way of knowing, since he says nothing more about the matter in either journal. In the first half of June he moved to Cascais, near the coast, with Nina and Giza. There he reread *Întoarcerea din Rai*, *Huliganii* and the fragment of *Ştefania*, in order to be able to "solder" the new book to the older

[70] Eliade, *The Portugal Journal*, Albany: SUNY Press, trans. Ricketts, 2010, 7 May 1941.
[71] *The Portugal Journal*, 4 June 1941.

material.[72] Now he was generally pleased with his efforts to revise and write the text. The transcribing of the manuscript improves the "consistency" of the prose, making it "firmer" (14 June) [73] he says.

Distracted over Romania's recent entrance into the war, Eliade found himself unable to work on *Viaţă Nouă* at the end of June. He had been having a productive period prior to that. In his "regular journal," he commented in on "the great lesson of my novel:"

Man cannot be perfected if he does not "totalize" all his extremes, if he does not succeed in loving his enemies, if he does not transcend his political positions, not through an Indian asceticism or through a skeptical-Olympian placidity—but through the living of the Christian message: "Love your neighbors." The great lesson of "time."[74]

The anxiety soon passed, and he returned to his writing desk, but he was interrupted for most of two weeks in July by the official visit to Portugal of a Romanian whom Eliade despised, and whom he had to escort and introduce far and wide.[75] Once the odious envoy was gone, Eliade counted 126 pages total in the novel. "For my fecundity, it is humiliating. But for a novel that will have 2,000 to 3,000 pages, it's a true disaster," he lamented.[76] But he was glad that he had been able to introduce Ştefania in the first 100 pages. "The failure of the summer of 1935 [*sic*!][77] paralyzed me. I didn't want to abandon her, but I didn't write a single page about her, for fear of sterilizing everything, of turning everything to ashes. One big hurdle has been cleared" (14 June).

In a number of journal entries Eliade engaged in self-criticism. For instance, he reminded himself that his purpose was not to get to the bottom of the page as quickly as possible! He chided himself for not having the "courage to face difficulties" and deal with them when they arose, and for his "exasperating method of discovering almost everything

[72] Eliade does not say where he obtained the books and article, but Nina had returned from Bucharest and about the first of June. It seems likely that she brought them to him. See *Journal of the Novel*, 14 June 1941.

[73] Hereafter, references to the *Journal of the Novel* will be in the form of dates enclosed in paragraphs.

[74] ThePortugal Journal, 30 June 1941.

[75] See above: "On Government Service."

[76] It wasn't as bad as he thought. He said he had been working almost *nine* months, but in fact only seven months had passed since he began it.

[77] The year he was trying to write *Ştefania* was 1936. *Huliganii* was written in 1935.

in the process of writing." "Of course, the overall vision of the novel I have clearly in mind," he declared, "but there are many gaps" (23 July).

Although he did not have to go to the Legation, Eliade was reading eight—then ten—Portuguese newspapers per day, plus several magazines, and filing reports on them. He calls the work "stupid business" (26 and 27 July). He found himself pulled between the desire to write articles of propaganda for his country, and the wish to give all his time to the novel—"which is also a great act of Romanianism (*Românitate*)," he declared" (27 July).[78] In August he made it a rule for himself to write 15 pages per week, and for a while he achieved his quota. Legation business allowed him to write on only four nights a week, and those nights he worked until well into the morning hours. Without taking the time to reread and correct the manuscript, he gave it to Nina and Giza to type, postponing corrections for later.

By late August, Eliade began to worry that he was falling into the fast-paced rhythm of *Huliganii*, which he was determined to avoid. The secondary plots are acquiring too much importance, he observed. When the lesser characters will be dropped in the latter parts of the novel, the readers may be disappointed. (22 August). A few days later he expressed his fears more extensively:

I've written almost 190 pages, and still I can't tell if the novel has the dignity I intend it to have. I'm afraid the action doesn't unfold slowly enough I'm afraid I've continued the agitation of *Huliganii*, which would be fatal to this novel… A novel of two to three thousand pages which begins too briskly and accustoms the reader to reading too fast, expecting a new character or episode every twenty to thirty pages—is a catastrophe. For what I want to make, I need a flaccid, murky, even viscous prose in which the reader must struggle hard, so that when the cascade of dramas begins, he will already be tired and sense the qualitative difference between 1935-1936 and 1938-1939.[79]

On the night of 31 August he wrote the 201st page.

By September, the author was almost convinced that the action of the novel was advancing too rapidly. He realized also that his secondary characters, whose actions did not contribute to the central plot, were

[78] "Românitate" or "Românism" means, approximately, what is the essence of being Romanian, and this implies patriotism.
[79] Journal of the Novel, 28 August.

acquiring too much importance and taking up too much space. He faced a dilemma: if he slowed the "narrative pace," this would tend to amplify the actions of the minor characters even more. But if he were to reduce their stature, the novel would lose its "density" (2 September). The minor characters and actions "have acquired impermissible importance," he complains. Meanwhile, the principal episodes and characters "remain embryonic" (5 September). On 7 September he returned to Ştefania, the heroine.

Nina and Giza, who have been typing the manuscript, were not enthused about the book so far. Eliade was delighted. "That means," he opines, "that the novel doesn't 'fascinate' the reader from the beginning. It's a good sign that the reading goes hard—exactly what I wanted" (7 September). In the entry for 8 September, he voices his exalted conception of the importance of *Viaţă Nouă*: "Sometimes the thought of the unparalleled greatness of this work that I've proposed to give my nation paralyzes the creation process. I sit and stare blankly, contemplating the unfolding of future actions, incapable of continuing the page begun." Three days later, suffering from his usual autumn fever and cold ("usual" since his confinement to Ciuc), he broke off work on the novel.[80] Since the sickness persisted through the month of September, he wrote no more on the novel. On the first of October he moved (with Nina and Giza) back to Lisbon (30 September). In this period of indisposition, he began reading extensively in Portuguese literature, especially Camões.

Between 30 September 1941 and 20 May 1942 there is a gap in the *Journal of the Novel*, due to the fact Eliade was writing his *Salazar* book.[81] But in his main journal for 4 November he reminisces nostalgically about *Viaţă Nouă* and how he began working on it in England:

I recall that last year, about this time, I began the novel at Oxford. And with what enthusiasm, with what certainty that I'd finish it in a few years! And, lo, I've written only 222 pages. My illness, the tragedies in the homeland, the quarantine of the manuscript at the censor's (for three months), the annoyances of last summer, and finally the new illness (at Cascais) followed by the indisposition with which I've been struggling ever since I moved into this admirable third-floor flat on Avienda Elias

[80] Confirmed in *The Portugal Journal*, 15 September 1940.
[81] *Salazar şi revoluţia în Portugalia*, Bucureşti, Editura Gorjan, 1942.

Garcias 147—have contributed to the minimalizing, the "stunting" of the effort of creation. The work keeps growing in size in my mind, but the redaction is retarded, anemic. Now I'm up to my neck in Camões.

With the end of *Salazar* in sight, he leafed through *Viaţă Nouă*, and asked himself when he would ever find time to go back to the "hard labor" of that novel—because he had already promised to write next a book about the Romanians. "This means another summer lost for the novel," he commented morosely (20 May 1942). There is only one more note in the journal, for 26 May 42.

Obsessed anew by that novel, whose qualities and defects I see better now, from a distance. And my great sadness, that I can't start to work on it.

What depresses me most is the novel's center, David Dragu, at least as much as I have written, and what follows immediately after…). This man, the real hero, has almost nothing to do in my novel, in which so many mediocre characters sprawl over dozens of pages. Only in 1937-1938 does David Dragu become interesting. And we are only in 1935 now.

He mentioned *Viaţă Nouă*, in passing, only a few times after that in his (main) *Journal*. For instance, he says he abandoned it because he was "paralyzed by the thought that it might be a posthumous novel."[82] Later he asks, "Who knows when it will be finished?"[83] In fact, he never returned to this novel, despite the extraordinary value he ascribed to it in the summer of 1941.[84] […]

[82] *Portugal Journal*, 7 January 1943.
[83] *Ibid.*, 21 January 1943. Cf. June 1944.
[84] Additional chapters of the novel have been found recently in the Eliade Collection in Chicago, which remain unpublished and untranslated.

Coloana nesfârşită[1]

Mircea HANDOCA,
Professor Emeritus

Abstract:

Coloana nesfârşită (1970) is the fourth completed work of theatre that Mircea Eliade intended to include in the sixteenth volume of Opera omnia, after Iphigenia (1940), Oameni şi pietre (1944), Aventură spirituală (1945). Eliade's journal (Diary) refers to from 1962, 1964, 1966 and 1970. On 10 July 1962, reading Ionel Jianu's book on Brâncuşi, he discovers many stories from "great stone carver's" life. He remembers how much he regretted his shyness when it came to visit him between 1945-1950. A mutual friend went to see him around 1948 and spoke about Eliade's study in India, as well as Yoga. Brâncuşi wanted so much to meet the one who had written this book. The present article reproduces the foreword of Teatru tome (Minerva Publishing House, Bucureşti, 1996), to which I have added a few notes, reviews, and quotations from Eliade's Journal.

Keywords

Mircea Eliade, Journal, Axis Mundi, Brâncuşi, theatre.

[1] Articolul de faţă reia prefaţa volumului de *Teatru* (Editura *Minerva*, 1996). I-am adăugat câteva note, comentarii şi reproduceri din *Jurnalul inedit* al lui Eliade.

Coloana nesfârşită (1970) este cea de-a patra piesă definitivată a lui Mircea Eliade, pe care intenţiona s-o includă în cel de-al XVI-lea volum din *Opera omnia: Iphigenia* (1940), *Oameni şi pietre* (1944), *Aventura spirituală* (1945).[2]

Într-o scrisoare din *6 august 1970*, autorul îmi rezuma cu humor: „Piesa *Coloana nesfârşită* e scrisă în româneşte şi subiectul e... Brâncuşi lucrând Coloana de la Târgu Jiu."[3]

Eliade a cunoscut şi îndrăgit personalitatea marelui sculptor. Primul elogiu pe care i l-a adus e un articol despre *Muzeul satului românesc*, în care consideră că Brâncuşi „poartă aceeaşi pecete stilistică şi se revendică de la aceeaşi matcă ţărănească ca şi Lucian Blaga."[4] Din prima sa apreciere, Eliade sesizează cum cel ce a revoluţionat arta modernă a ştiut să imprime specificul românesc creaţiilor sale. Punerea pe acelaşi plan – valoric şi de structură – a lui Blaga şi a lui Brâncuşi dovedeşte o surprinzătoare intuiţie, sugerând, cu aproape o jumătate de veac în urmă, intrarea lor în universalitate, prin unicitatea caracteristicilor naţionale.

Jurnalul lui Eliade se referă la Brâncuşi în 1962, 1964, 1966 şi 1970. La 10 iulie 1962, din lectua cărţii lui Ionel Jianu află o mulţime de întâmplări din viaţa „marelui pietrar". Îşi aduce aminte cât de mult a regretat timiditatea de a nu-l fi vizitat între 1945-1950. Un prieten comun a mers să-l vadă prin 1948 şi i-a vorbit despre anii de studiu ai lui Eliade în India, precum şi despre *Yoga*. Brâncuşi ţinea mult să-l cunoască pe cel ce scrisese această carte.

„N-am îndrăznit, şi-acum regret. Mi-ar fi plăcut să-l aud vorbind despre viaţa lui, mai ales despre concepţiile sale artistice. (...) să scriu într-o zi un articol asupra *Coloanei Cerului* în folclorul românesc şi concepţiile megalitice cu care ea este solidară şi *Coloana nesfârşită* a lui Brâncuşi. Aceea de la Târgu-Jiu, înaltă de 30 de metri. Ea «susţine cerul», spunea Brâncuşi. Ea este, deci, o *Axis mundi*, un Stâlp cosmic. Ceea ce aş vrea să ştiu este cum a ajuns el să redescopere această concepţie megalitică dispărută din Balcani de mai bine de două mii de ani, şi nu mai supravieţuia decât în folclorul religios."[5]

---

[2] Mircea Eliade, *Europa, Asia, America. Corespondenţă*, I-P. Vol. II, Ed. Humanitas, 1999, p. 230.
[3] Ibidem, vol. I, 2004, p. 375.
[4] *Revista Fundaţiilor Regale*, an. III, (1936), iulie, nr. 7, pp. 193-199.
[5] Mircea Eliade, *Jurnal* I, Ed. Humanitas, 1993, p. 436.

La 23 mai 1964, într-o micuţă însemnare, Mircea Eliade considera că Brâncuşi se apropie de o „frumoasă“ piatră cu emoţia şi veneraţia unui om din paleolitic. Paginile din 1966 (fără dată) sunt un înaripat poem în proză, o odă închinată sculptorului: „Când voi scrie studiul despre Brâncuşi, nu trebuie să mă las pradă inhibiţiilor: că nu sunt critic de artă, că nu cunosc dinăuntru istoria artei moderne, aşa cum o cunoaşte un «specialist». Problemele care mă obsedează în raport cu Brâncuşi sunt de alt ordin. Mai întâi pasiunea lui pentru Piatră, pentru materia dură, impenetrabilă (metalele aparţin altei clase, aşa cum le cunoaştem şi le folosim, metalele nu se găsesc în Natură, sunt produsele omului). Evident, orice sculptor îşi iubeşte materialele, în primul rând marmura. Dar la Brâncuşi era ceva mai mult. Se apropia de piatră cu sensibilitatea şi poate veneraţia omului din preistorie. Răbdarea, atenţia, bucuria cu care-şi şlefuia operele, până ce le transforma suprafeţele în oglinzi ondulate, de eşti ispitit să le mângâi; timpul considerabil pe care l-a cheltuit şlefuind nenumărate replici ale atâtor opere – mi-ar rămâne inexplicabil dacă n-aş ghici în munca aceea lungă şi monotonă beatitudinea pe care o provoca intimitatea indefinit prelungită cu materia cristalină. Voinţa lui de a transfigura piatra, de a-i aboli modul ei de a fi, în primul rând greutatea, şi de a ne arăta cum se înalţă, cum zboară (ca în *Pasărea măiastră*), nu se ghiceşte aici o specie arhaică de religiozitate, ajunsă de mult inaccesibilă pe continentul nostru?“[6]

În continuare, textul din *Jurnal* se referă la *Coloana infinitului*. Modelul ei este prezent în arta populară românească în stâlpii de lemn care sprijină şi înfrumuseţează casele ţărăneşti.

În august 1970, vizitând în Norvegia *Folk Museum*, notează: „Fascinaţia cu care privesc aceste nobile, vetuste creaţii ale civilizaţiei lemnului e provocată, de altfel, de semne. În primul rând, de imaginea pe care o regăsesc la toate unghiurile locuinţelor, acolo unde se întâlnesc şi se întretaie bârnele: e desenul din care avea să ia fiinţă *Coloana infinită*, imaginea pe care Brâncuşi a văzut-o, desigur, în Oltenia copilăriei sale, la casele de lemn, şi nu numai acolo (căci seria de blouri romboidale se regăseşte, bunăoară, în structura «stâlpului casei»). O imagine pe care, la un moment dat, amintirea a abandonat-o imaginaţiei, eliberând-o astfel de matricea ei concretă, îngăduindu-i să dobândească funcţia primordială de stâlp al Centrului, de *Axis mundi*. O imagine banală din repertoriul

[6]Ibidem, p. 568.

civilizaţiei lemnului, aşa cum sunt nenumărate altele, zăcând inertă, ca într-un somn folcloric, atâtea mii de ani până ce a fost «trezită», înnobilată, transfigurată de imaginaţia geniului.“[7]

Notele disparate din memorialistică au căpătat contur precis în studiul *Brâncuşi şi mitologiile*. Aici, Eliade insistă şi argumentează sistematic că Brâncuşi a văzut în *Coloana fără sfârşit* un motiv folcloric românesc, o axă a lumii care susţine cerul, stabilind în acelaşi timp legătura dintre cer şi pământ. Influenţa mişcărilor de avangardă şi a celor din lumea arhaică africană au declanşat reîntoarcerea la lumea copilăriei, la arta specific românească.

„În orice caz, scrie Eliade, în folclorul românesc Coloana Cerului reprezintă o credinţă arhaică, precreştină, care a fost însă repede creştinizată, deoarece o întâlnim în colinde. Cu siguranţă, Brâncuşi a auzit vorbindu-se despre Coloana Cerului în satul său natal, sau în stânele din Carpaţi, unde a ucenicit ca păstor. Imaginea l-a obsedat, fără îndoială, căci, aşa cum vom vedea, ea se integrează în simbolismul înălţării, al zborului, al transcendenţei... Forma romboidală ne aminteşte arhitectonica stâlpilor olteneşti.“[8]

Jurnalul inedit ne oferă date concrete privitoare la geneza *Coloanei nesfârşite*.

Piesa a fost scrisă într-un ritm infernal, între 11 mai şi 17 iunie 1970.

Pe parcursul celor cinci săptămâni, părerile personale despre propria operă sunt oscilante. Autorul simte nevoia să afle şi opinia altora. Prilejul se iveşte la un moment dat.

„*24 mai* (1970)

Am terminat actul I ieri seară. Azi-noapte şi un ceas dimineaţa – am transcris ultimele 20 de pagini. Las textul să-l citească Christinel şi mă duc alături, în biroul meu de la Meadville, ca să prepar actul II. După un ceas, Christinel vine să mă vadă. A citit actul I. E pur şi simplu entuziasmată. Şi sunt fericit că a «ghicit» misterul Fetei. Spune: e «inspiraţia lui Brâncuşi, „Muza“ lui.» Exact! Prin Fată am voit să exprim tot ce e încă «strein» lui Brâncuşi: inspiraţia lui, îngerul lui păzitor (pe care nu-l recunoaşte). Dar, înainte de toate, Fata e un personaj viu, dramatic.

[7] Ibidem, vol. I, pp. 13-14.

[8] Mircea Eliade, Brâncuşi şi mitologiile, vol. Témoignages sur Brâncuşi, Paris, Arted, Ed. d'Art, 1971.

Nu vreau să «demonstrez» nimic prin piesa pe care o scriu. Vreau doar să ghicesc desfăşurarea dramatică a unei creaţii geniale."

După înregistrarea zilnică a întrebărilor pe care şi le pune, a soluţiilor adoptate, notează «succesul» înainte de transcrierea şi verificarea finală:

„14 iunie

Christinel citeşte actul III şi e entuziasmată. Crede că e cel mai bun din toate trei. Suntem amândoi curioşi să aflăm reacţiile prietenilor, în primul rând ale Monicăi Lovinescu.

Eu încă nu-mi dau seama de consistenţa şi reuşita întregului. Trebuie să recitesc piesa toată, mai târziu. Dar sunt încântat de experienţă.

Capul mi-e plin de noi proiecte."...

Coloana nesfârşită a fost tipărită pentru prima oară în *Revista scriitorilor români* din Roma, nr. 9, septembrie 1970 şi a fost reprodusă în Secolul XX, în numărul din octombrie-decembrie 1976.

A fost dedicată lui Ionel Perlea.

Dintr-un interviu luat soţiei marelui dirijor aflăm unele date interesante. „Brâncuşi a murit în anul şi luna când Ionel a avut primul accident vascular. Curajul şi dârzenia cu care a înfrânt răul din el, în folosul spiritului său artistic, ar fi ca o «coloană fără sfârşit». Fiindcă nesfârşite au fost suferinţele sale în ultimii 13 ani de viaţă. Dar mândria lui era să învingă neputinţa timpului. Şi a reuşit, dar cu câte suferinţe fără limite! Oare din această coloană fără sfârşit a suferinţelor lui Ionel Perlea să se fi inspirat Eliade când a scris piesa?"[9]

Poem dramatic numit de unii exegeţi, *mister al cunoaşterii* (cum îi plăcea lui Cezar Baltag să spună[10]), *Coloana nesfârşită* este o operă specific românească. Această „piesă de citit", cum îmi scria Mircea Eliade însuşi pe pagina de gardă a exemplarului dăruit mie, nu excludea interpretarea. Încă din prima indicaţie de regie, autorul întrevede multiple posibilităţi de montare. Cu toate acestea, formulează anumite cerinţe: „Oricare ar fi stilul punerii în scenă, *Coloana*... trebuie să domine întreg decorul."

Regia Teatrului din Botoşani, la premiera acestui spectacol, în aprilie 1980, a ţinut seama de această recomandare.

[9] Cu Dna Lizette Perlea despre Ionel Perlea, în Tribuna, an IV, 1971, 28 ianuarie, nr. 4.
[10] Cezar Baltag, *Un mister al cunoaşterii în scenă*, în *România literară*, an XIII, 1980, nr. 23, iunie.

Fragmente din piesă au mai fost prezentate (în limba engleză) în primăvara anului 1978. Iată despre ce este vorba. Între 12 şi 14 aprilie 1978 s-a organizat de către Norman Girardot, la Universitatea Notre Dame, un colocviu *Mircea Eliade sau Coincidentia oppositorum*.

Printre alţii, Florence Hetzler (Fordharm University) a vorbit despre *Introductory Remarks on Eliade and Brâncuşi*. A urmat apoi reprezentarea câtorva scene din *Coloana nesfârşită*.

Să-i dăm cuvântul lui Mircea Eliade: „Fragmentele au fost admirabil puse în scenă de Miles Coiner (el însuşi citind rolul lui Brâncuşi). Scena goală: şase pupitre în stânga şi două în dreapta (Fata şi Brâncuşi). Ascult cu mult interes textul dnei Hetzler. Ştiu că după ce a citit *Coloana nesfârşită* (în traducerea lui Mary Stevenson), Florance Hetzler a vrut să meargă cu orice preţ în India, să verifice ceea ce spusese Brâncuşi (în piesă) despre Indor, despre Labirint etc şi a reuşit. Ascultând-o, nu înţelegeam prea bine dacă rezumă şi comentează piesa, sau prezintă şi analizează ce-a văzut sau a descoperit ea în India... Aveam impresia că motivele Daedalus, labirint, lumină, tăcerea ca element esenţial în muzică şi poezie (şi al cărui analog Brâncuşi îl căuta în arhitectură) le inventasem eu, nu-mi amintesc să le fi citit undeva. Dar Florence Hetzler le prezintă uneori ca şi cum ideile acestea ar fi obsedat pe Brâncuşi.“[11]

Între 21-27 august 1983, la Montreal, în Canada, au avut loc lucrările celui de-al XVIII-lea Congres Mondial de Filozofie. Cei 2000 de participanţi, veniţi din 70 de ţări ale lumii, au dezbătut tema *Filosofie şi cultură*. În programul congresului a fost inclusă o impresionantă manifestare culturală iniţiată de Florence M. Hetzler, preşedinte al Societăţii Internaţionale Brâncuşi. A fost prezentată, cu această ocazie, în limba franceză, piesa de teatru a lui Mircea Eliade, *Coloana nesfârşită*, rolul lui Brâncuşi fiind interpretat de filosoful elveţian André Mercier, iar celelalte roluri de alţi participanţi la Congres, printre care J. King-Farlow (Canada), E. Montsopoulos (Grecia), Florence M. Hetzler (SUA), Al. Tănase (România) şi M. Demjanovic (Jugoslavia). Unul dintre delegaţii români la Congres şi-a făcut public entuziasmul: „Nu este greu de imaginat cât de emoţionantă a fost pentru noi posibilitatea de a fi prezenţi

[11] Mircea Eliade, *Jurnal* II, op. cit., p. 312.

la o asemenea manifestare care a probat vocaţia universală a culturii româneşti.“[12]

Brâncuşi considera Coloana sa de la Târgu-Jiu o *Axis mundi*. Lucrările ştiinţifice ale lui Eliade urmăresc diferitele faţete ale acestei *Coloane universale* legând Cerul de Pământ.

Tratatul de *Istorie a religiilor* prezintă miturile, riturile şi simbolismul ascensiunii.[13]

În altă parte aflăm că mitul unei comunicări primordiale cu cerul se face printr-un munte, arbore, scară, liană, în credinţele arhaice ale numeroase popoare.

Există evidente similitudini, de pildă, între cultura indiană şi cea ţărănească din Balcani sau Europa Occidentală. Mircea Eliade mărturiseşte: „India m-a ajutat mult să înţeleg importanţa autohtonismului şi, în acelaşi timp, universalitatea creaţiei lui Brâncuşi. Dacă te întorci într-adevăr la sursă, la rădăcinile care se întind până la neolitic, atunci este foarte român sau foarte francez, în acelaşi timp şi universal.“[14]

Că au existat şi la noi astfel de coloane ne-o dovedesc descoperirile arheologice. Una din ele o găsim semnalată de Mircea Eliade într-una din cele mai importante lucrări ştiinţifice ale sale, fiind atestată – ca să spunem aşa – documentar: „În staţiunea neolitică de la Căscioarele, la 60 km sud de Bucureşti, s-au scos la iveală rămăşiţele unui templu ai cărui pereţi erau pictaţi cu magnifice spirale în roşu şi verde, pe un fond alb-gălbui. Nu s-au găsit statuete, dar o coloană de doi metri şi o alta mai mică, indicând un cult al stâlpului sacru, simbol al lui *Axis mundi*. Aceste „coloane“ au fost datate între anii 4035-3620 î.d.Chr.“

Coloana nesfârşită e o strălucită pledoarie pentru profundele legături ale meşterului de la Hobiţa Gorjului cu arta populară şi cu tradiţiile folclorice ale străvechii mitologii româneşti.

Brâncuşi spune la un moment dat: „Stâlpul Cerului, aşa-i spuneau *oamenii de la noi*.“

Cadrul în care se desfăşoară acţiunea piesei e cel românesc. Alături de Târgu-Jiu se amintesc şi alte toponimice legate, într-un fel sau altul, de specificitatea românească: Curtea de Argeş, Mărăşeşti, Dunăre. Prispa

[12] Ludwig Grünberg, *Melancolia circulară a filozofiei*, în *Contemporanul*, 23 sept. 1983, nr. 39, p. 9.
[13] Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, Ed. *Humanitas*, 1992, pp. 108-115.
[14] Mircea Eliade, *L'épreuve de labyrinthe. Entretiens avec Claude-Henri Rocquet*, Paris, Pierre Belfond, 1978, p. 75.

casei şi celelalte oale de pământ care fac parte din decor sunt elemente ale satului nostru.

Primul act al *Coloanei nesfârşite* se petrece în vara anului 1937 şi ni-l prezintă pe Brâncuşi în plină forţă creatoare, sculptând. Învăţătorul şi Comisarul vin să-l înduplece să reteze *Coloana* la jumătate sau s-o aplece, căci „ne mor copiii". Atraşi ca de un magnet, aceştia se caţără pe *Coloană* şi nu se mai întorc niciodată.

Fata, tânără actriţă, fascinată şi misterioasă apariţie, discută cu meşterul despre *Coloană*, despre *Măiastră* şi despre proiectatul mausoleu din Muntele Indor. În graţioasele mişcări ale unui dans, ea îi sugerează lui Brâncuşi cum va arăta acest labirint care-l obsedează: „Spirală după spirală, Maestre, aşa cum se dansează labirintul când ai pătruns în adânc, tot mai adânc, dar trebuie să dansezi întruna, spirală după spirală, inspirat, concentrat, căci dacă te-ai opri o singură clipă, te-ai rătăci pentru totdeauna în labirint, în inima Muntelui, şi ai rămâne acolo şi nimeni nu va mai şti de tine. Spirală după spirală, şi aşa îţi faci drum; uşor, plutind fără eforturi şi totuşi fără să zbori, cum zboară păsările, şi atunci ajungi."

Menţionez prezenţa numelui Creatorului în numeroase din replicile actului I (vă rog ca pe Dumnezeu, e păcat de Dumnezeu, i-a ursit Dumnezeu, să ferească Dumnezeu, cum o vrea Dumnezeu, Doamne fereşte etc.)

Acţiunea celui de-al doilea act are loc tot la Târgu-Jiu, în toamna aceluiaşi an. Urmează să se inaugureze Coloana, apar numeroase alte personaje: poeţi localnici şi din Capitală, reporteri, vizitatori, pensionari, seminarişti. Gravităţii replicilor primei părţi li se adaugă acum gluma şi buna dispoziţie.

În indicaţiile de regie, autorul însuşi caracterizează contrastul dintre impresia dezolantă, apăsătoare a cadrului natural şi „vioiciunea, fantezia, umorul dialogurilor."

Finalul piesei, în primăvara lui 1957, ni-l prezintă pe sculptor revenind la matcă. N-are nici o importanţă că prototipul artistului a murit la Paris, departe de cei dragi. Personajul literar trebuia să se întoarcă la locurile obârşiei. Şi cum la Hobiţa nu mai avea pe nimeni, s-a oprit la Târgu-Jiu, unde avea totul: Coloana.

Deşi trecut de 80 de ani, bolnav de inimă şi rinichi, bătrân şi vlăguit, şchiopătând, sprijinindu-se în baston, pământul natal îi dă voiciune şi vigoare. Oboseala dispare la răstimpuri şi replicile lui capătă timbrul bărbătesc din 1937. Râsul va avea şi el aceeaşi forţă şi sănătate.

Indicaţiile scenice precizează că „umbra *Coloanei* începe să se lumineze dinăuntru." Brâncuşi urcă încet pe umbra iluminată a *Coloanei*, cu capul sus, drept, aşa cum arăta în 1937. După ce marele sculptor se pierde în lumină, „*Coloana* se vede din nou maiestoasă sub bătaia lunii."

Sterilitatea ultimilor 20 de ani de viaţă ai artistului era explicată de Mircea Eliade într-o notă din *Jurnal*, fie prin convingerea că după *Coloana nesfârşită* ar fi fost inutil să se consacre unei alte opere majore, fie prin profundul său regret că împrejurările nu i-au permis să ducă la bun sfârşit mausoleul de la Indor.

Piesa încearcă să facă plauzibile ambele ipoteze. După ani, când îşi va da seama că n-a reuşit să-şi materializeze proiectul, îi spune Fetei că această *Coloană* este punctul maxim, reprezintă totul, alfa şi omega, capodopera: „Mi-e teamă că n-am spus nimănui asta. Le-am spus că doar, aşa cum e, şi câtă e, *Coloana nesfârşită* este opera mea cea mai însemnată. Trebuia să fi înţeles de atunci, din 1938, că după *Coloană* nu mai aveam dreptul să încerc altceva. După *Coloana nesfârşită* numai tăcerea mai putea avea vreun sens."

Piesa lui Mircea Eliade conţine unele amănunte concrete din viaţa marelui sculptor. Se fac referiri la satul lui natal, la atelierul din Impasse Rossin, unde se aflau cele trei variante ale *domnişoarei Pogany*, la invitaţia pe care i-a făcut-o un maharajah din India, cerându-i să construiască un monument „fără pereche în lume".

Aflăm câte ceva şi din „istoricul" *Coloanei*, turnată din oţel la Turda, precum şi detaliul că în ultimii ani de viaţă, Brâncuşi a căzut, şi-a rupt femurul şi a fost internat la Spitalul Foch din Suresnes.

Mult mai importante sunt însă ideile lui Brâncuşi şi admiraţia faţă de geniul sculptorului, care se degajă din numeroase replici izolate, ca şi din întreaga piesă. Fata îi spune meşterului că toată lumea trebuie să înţeleagă că „cine a putut să facă o pasăre din piatră să zboare atât de repede, că nu o mai poate urmări cu ochii, numai acela cunoaşte taina dansului."

Brâncuşi însuşi îşi dă seama de ceea ce a realizat şi, fără falsă modestie, arată că a fost preocupat exclusiv de esenţial. Într-o stare de euforie se minunează de propria-i creaţie: „Te uiţi la *Măiastra* şi dacă ţi-a dat Dumnezeu minte şi imaginaţie, înţelegi. Şi când ai înţeles, parcă-ţi vine să cânţi şi să joci de bucurie, într-o altă lume, îngerească. Nu-i pot spune altfel decât: îngerească."

Dincolo de liniaritatea subiectului, desprindem nenumărate aspecte care leagă textul piesei prin invizibile firişoare de opera ştiinţifică a istoricului religiilor, orientalistului şi etnologului, fie prin aluzii, fie prin prezenţa unor mituri şi rituri, punându-l pe cititor să mediteze asupra simbolurilor şi semnificaţiilor ce se desprind din ele. Una dintre ideile de bază, aceea a interpretării Coloanei ca Axă a lumii, am discutat-o deja.

Mircea Eliade subliniază în text unele cuvinte, cărora le conferă o deosebită însemnătate. La fel ca în unele nuvele fantastice sau în *Noaptea de Sânziene*, autorul atrage în felul acesta atenţia asupra lor.[15]

Brâncuşi e numai *sculptor*. El o poate învăţa pe Fată *esenţialul* (unde să-l caute, *cum* să-l găsească). El, în întreaga lui viaţă, a făcut mereu altceva. Oamenii trebuie să urce spre cer *cu picioarele şi cu mâinile*. *Coloana e materie, e impenetrabilă*. Atunci când va fi gata, *are să se vadă* că e o coloană *nesfârşită*. Brâncuşi nu e în stare să descrie *Monumentul din Indor*. Acolo nu se poate intra decât *coborând mai întâi sub pământ* şi că în *Labirint*, ca şi în *Monument*, trebuie să pătrunzi singur.

Şi în primul, şi în ultimul act, este vorba de câteva ori de „lumina cea mare", pe care o vezi „în inima *Labirintului*". Este lumina de care vorbeşte Buddha şi Milarepa.

Cei apropiaţi lui Brâncuşi povestesc că lucrarea lui de căpătâi era *Calea spre purificare* a lui Milarepa, poetul din secolul al XI-lea.

Se ştie că Mircea Eliade a fost preocupat de această filosofie încă înainte de a pleca în India. Celebrului tibetan Milarepa îi consacră două foiletoane.[16]

De câteva ori, vorbind despre lumina aceasta interioară, personajul central se referă la *ataman*, crâmpei din sufletul universal *brahman*, prezent în om şi-n orice vieţuitoare, ceea ce nu moare.

Lucrările teoretice ale lui Eliade urmăresc amănunţit complexitatea acestor aspecte în religia şi filosofia indiană, insistând în primul rând asupra rolului creator al luminii şi identităţii dintre lumina interioară şi cea exterioară.[17]

---

[15] Surprinzător că textul reprodus în *Secolul XX*, corespunzând întocmai originalului, corectat cu îngrijire, neglijează acest aspect şi nu culege cu caractere cursive – aşa cum indică manuscrisul şi prima lui formă tipărită – un mare număr din cuvintele subliniate ca atare de către autor.

[16] Vezi *Cuvântul*, an. II, 1927, 21 şi 31 iulie, nr. 822 şi 824.

[17] Vezi *Méphistophélès et l'androgyne*, Ed. Gallimard, 1972, pp. 27-28.

„Lumina este identică fiinţei şi nemuririi“, iar *atman* este lumina care se află în „inima omului“.

Ca să poţi ajunge la lumină, la centru (în *Monumentul* proiectat de Brâncuşi, ca şi în *Labirint*), trebuie să pătrunzi singur. Se ştie că Eliade însuşi şi-a comparat propria-i viaţă cu un labirint. A pătrunde în centru e un ritual iniţiatic, ca în mitul lui Tezeu. Labirintul, ca loc al iniţierilor, era în acelaşi timp lăcaşul unde erau îngropaţi morţii. „Labirintul este omologat cu corpul Mamei-Pământ.“[18]

Simbolismul Labirintului este destul de complex şi nu se poate reduce la un singur motiv.[19]

Mausoleul din Indor urma să fie dăltuit în forma unui uriaş ou cosmogonic, simbol al vieţii, naşterii şi renaşterii. Minusculul lăcaş de veci era proiectat să se afle în mijlocul giganticului munte.

„Binomul *homo-humus* (= om-pământ) – spune Eliade – nu trebuie înţeles în sensul că omul va fi pământ pentru că este muritor, ci în alt sens: că omul a putut să fie «viu» este pentru că venea din pământ, pentru că este născut din şi se reîntoarce în Terra Mater – Mama-Pământ. (...) Ceea ce numim viaţă şi moarte nu sunt decât două momente diferite din destinul total al Mamei-Pământ. Viaţa nu este altceva decât detaşarea din măruntaiele Mamei-Pământ, moartea se reduce la o reîntoarcere spre «ea însăşi».

Dorinţa atât de frecventă de a fi îngropat în solul patriei nu este decât o formă profană a autohtonismului mistic, a nevoii de a «reintra în propria sa casă».“[20]

Finalul primului act al piesei de care ne ocupăm citează invocarea din *Upanişade*, citită şi repetată de atâtea ori de Brâncuşi (cel real şi personajul literar): „De la nefiinţă du-mă spre fiinţă, din întuneric du-mă la lumină, din moarte călăuzeşte-mă spre *nemurire*.“

Textul recitat în şoaptă de Fată, reprodus în limba sanscrită, ne face să ne gândim la moarte ca la o trecere, o reintegrare în materia universală.

Desigur că alte semnificaţii capătă acest verset pus în legătură cu observaţiile omului de ştiinţă Mircea Eliade. Mama-Pământ încarnează arhetipul fecundităţii. Într-o erudită şi strălucită sinteză, cel de-al şaptelea

[18] *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, 1978, p. 211.
[19] Vezi amplul studiu cu bibliografie exhaustivă *Il libro dei Labirinti*, de P. Santarcangeli, 1967.
[20] Mircea Eliade, *Tratatul de istorie a religiilor*, op. cit., p. 240.

capitol al Tratatului de *Istorie a religiilor* urmăreşte prezenţa Mamei-Pământ în mitologia şi literatura antichităţii.

Mai întâi e înfăţişat pământul zămislind o fiinţă egală cu el însuşi, capabilă să acopere în întregime cerul înstelat, cum spune Hesiad în *Teogonia* sa. Apoi, cuplul primordial – Cerul şi Pământul – a dat naştere la nenumărate familii de zei, ciclopi şi alte făpturi mitice. Terra-Mater a fost glorificată într-un avântat imn al lui Homer, precum şi în câteva inspirate replici într-o celebră piesă a lui Eschil.

Credinţele şi riturile despre Mama-Pământ, despre zeităţile şi spiritele tehnice constituie un lait-motiv al mitologiei universale.

Referirile la Mama-Pământ sunt numeroase şi în textul *Coloanei nesfârşite*. Despre acestea vorbeşte sculptorul şi alţii, în consens cu el, încă din primul act, când se discută despre mausoleul indian. Săpând muntele, se poate ajunge în pântecul pământului. Către aceeaşi Terra-Mater se adresează, în final, Fata, cerându-i ajutor şi implorând-o să o înveţe Adevărul-adevărurilor.

Deşi *Coloana* (înfăptuită) şi *Monumentul din Indor* (plănuit) sunt două lucruri aparent opuse, ele se leagă unul de altul, se întregesc, se completează în magica şi mirifica lor mitologie (cer-pământ-infern).

În privinţa legăturii dintre Brâncuşi şi Milarepa, importantă e scrisoarea lui Eliade către Barbu Brezianu din *8 aprilie 1971*:

„Cât priveşte pasiunea lui Brâncuşi pentru Milarepa, nu ştiu ce să cred. În piesa mea am încercat o «explicaţie» a fascinaţiei exercitate de India, dar este cu totul «personală»; voiam să înţeleg cauza sterilităţii lui Brâncuşi despre *Coloana nesfârşită*."[21]

Numeroase pasaje ale piesei glosează pe marginea unuia din aforismele cele mai dragi ale lui Brâncuşi: „Eu n-am căutat de-a lungul întregii mele vieţi decât esenţa zborului. Zborul, ce fericire!"

Zborul, ca simbol al ascensiunii, al transcendenţei, al depăşirii condiţiei umane este, de altfel, miezul afinităţii celor două genii: Constantin Brâncuşi şi Mircea Eliade.

[21] Mircea Eliade, *Europa, Asia, America. Corespondenţă*, vol. I, op. cit., p. 100.

References

Eliade, M. (1999) *Europa, Asia, America. Corespondenţă*. I-P. Vol. II, Ed. Humanitas,
Eliade, M. (1993) *Jurnal* I. Ed. Humanitas,
Eliade, M. (1992) *Tratat de istorie a religiilor*. Ed. Humanitas,
Eliade, M. (`978) *L'épreuve de labyrinthe. Entretiens avec Claude-Henri Rocquet*. Paris, Pierre Belfond, 1978.
Eliade, M. (1972) *Méphistophélès et l'androgyne*. Ed. Gallimard,
Eliade, M. (1978) *Mythes, rêves et mystères*. Gallimard.

Mircea Eliade visto da Mircea Eliade

Prof. Giovanni CASADIO
Chair of History of Religions University of Salerno, Department of Humanistic Studies (ex Science of Antiquity)

Abstract:

Mircea Eliade is a Faustian, odyssian and Dionysian character, marked in his destiny by the madness of omnipotence, by peregrination and contradiction. In this paper we propose to face various moments of his inner life during the period of Portugal basing on the ideas exposed in his Jurnal portughez (The Portugal Journal). From a reflection on women as a virtual subject and object of desire and enamorment he moves to other thoughts related to physics and metaphysics of sex. The interference between Eros and Agape in his psyche and behaviour is interpreted against the background of Eliade's very personal religiosity in the first part of this paper. In the second part Eliade's political itinerary during the Second World War is exposed through quotes of pertinent passages from the journal. The apparent idiosyncrasy of his political positions is considered in the light of his personality and the historical circumstances of his times.

Keywords:

Eliade, Portugal Journal, eros, woman, religion, politics, death, Romania.

Mircea Eliade è un personaggio faustiano[1], odisseico[2] e dionisiaco[3], segnato nel suo destino dal delirio di onnipotenza, dalla peregrinazione e dalla contraddizione. Mircea nacque il 13 marzo 1907 (ma egli preferiva festeggiare il suo compleanno il 9 marzo; che corrisponde nel calendario ortodosso al 28 febbraio). Morì il 22 apr. 1986, quindi a poco più di 79 anni. Trascorse 3 anni in India, quasi un anno in Inghilterra, quasi 5 anni in Portogallo (Lisbona e Cascais), 11 anni in Francia (Parigi), 30 anni in America (Chicago) e naturalmente 33 anni in Romania, gli anni della formazione, durante i quali fece frequenti viaggi in Italia e in Germania. Durante i 30 anni di relativa stabilità a Chicago, quasi tutte le estati traslocava in Francia, con lunghe trasferte prima nel Canton Ticino svizzero e poi in Italia.

Si sposò due volte (come adombrato nel proverbio "Di venere e di marte non si sposa e non si parte", le nozze sono come un imbarco per un viaggio assai incerto). La prima moglie Nina Mareş (dal 1934 al 1944) e la seconda Christinel Cottescu (dal 1950 al 1986) furono devotissime amanti, massaie e segretarie. Ebbe una decina di amori extraconiugali importanti (i più notevoli, quello con Maitreyi, per il contesto orientale e il libro – anzi i due libri – che ne seguirono, e quello con Sorana, per l'exploit orgasmico di cui parlerò nel seguito). E svariate altre donne: non tantissime come il coetaneo Georges Simenon (1903-1989), che si vantava di aver consumato un numero di donne superiore a quello delle matite usate nei suoi innumerevoli scritti (quattrocento e più romanzi e migliaia di articoli) e in un'intervista al vitellone romagnolo Federico Fellini dichiarava: " Fellini, je crois que, dans ma vie, j'ai été plus Casanova que vous! J'ai fait le calcul, il y a un an ou deux. J'ai eu dix mille femmes depuis

[1] La sua prima opera, pubblicata a quattordici anni nel 1921, si chiama, non a caso, *Cum am găsit piatra filosofală*, "Come ho scoperto la pietra filosofale", un racconto fantastico in cui si realizza il sogno faustiano di trovare la *lapis philosophorum*, dotata delle tre proprietà straordinarie di fornire un elisir di lunga vita e la panacea universale per qualsiasi malattia; di conferire l'onniscienza ovvero la conoscenza assoluta del passato e del futuro, del bene e del male; e infine di trasmutare in oro i metalli vili.

[2] Eliade stesso paragona spesso le vicissitudini del suo esilio a quelle di Odisseo; dalle quali entrambi escono da trionfatori, come ha osservato I. P. Culianu, Rec. di *Journal* I; II; III; IV; *Autobiography* I; II (il titolo inglese è "Exile's Odissey"); *Mircea Eliade, The Romanian Roots, 1907-1945, The Journal of Religion*, 72, 1, 1992, 157-161, spec. 157.

[3] Eliade stesso si definisce "un dionisiaco" nel suo diario, vd. *Infra*, "Dionisiaco", beninteso, in un senso che non è né quello storico-religioso antico né quello nicciano.

l'âge de treize ans et demi. Ce n'est pas du tout un vice. Je n'ai aucun vice sexuel, mais j'avais besoin de communiquer!"

Ma anche i libri o gli articoli che si scrivono e poi (non sempre) si pubblicano sono partenze. Un elenco provvisorio, probabilmente in difetto, potrebbe essere il seguente:

- Romanzi o racconti lunghi: 15
- volumi di novelle: 4
- diari: 5
- volumi di memorie: 2
- drammi: 4
- saggi di storia delle religioni, di filosofia, di critica letteraria: 34 voll. e più
- curatele di opere singole o collettive: 2 tomi (Bogdan Hasdeu); 1 tomo (Nae Ionescu); 4 tomi (*From Primitives to Zen:* fonti di storia delle religioni),
- curatela di enciclopedia: 15 voll. (*Encyclopedia of Religion*)
- riviste fondate e dirette o co-dirette: 1. *Zalmoxis*, 2. *Antaios,*3. *History of Religions*

Aggiungiamo più di 1900 articoli, pubblicati in riviste e miscellanee di varia cultura soprattutto nel periodo romeno, ripresi solo in minima parte nelle opere menzionate sopra. E non parliamo degli infiniti frammenti inediti: abbozzi di libri non condotti a termine, note erudite, appunti di diario smarriti nei vari traslochi o da lui stesso gettati nelle fiamme o distrutti nel grande incendio che devastò il suo ufficio all'Università di Chicago un anno prima della morte. Molto si trova ancora nei 177 scatoloni del fondo Eliade conservato allo "Special Collections Research Center" presso la Regenstein Library della Università di Chicago, insieme alla corrispondenza, i manoscritti e le prime copie a stampa di tutti i libri pubblicati da Eliade, scritti su di lui e altro materiale interessante, compreso la famosa pipa, 5 temperini e un calzascarpe. Certo una bagattella al confronto della produzione del quasi coetaneo teologo indo-catalano Raimon Panikkar (1918-2010), al quale si devono più di 60 voll. e più di 1500 articoli, ma – si sa – i teologi scrivono sotto la dettatura di Dio (ed Eliade non era un teologo, contrariamente a quanto molti pensano). Ma un numero di scritti abbastanza cospicuo per comprendere che siamo di fronte a un essere fenomenale: un individuo ossessionato da una specie di delirio della scrittura-confessione, in funzione di una fuga dalla realtà (in gergo psicologico "escapismo"), che è poi una forma

estrema di svago o distrazione, il cui scopo è d'estraniarsi da un'esistenza nei confronti della quale si prova disagio.

Infinite (in svariate lingue) le monografie, le miscellanee, gli articoli, le voci d'enciclopedia, le recensioni, le tesi di laurea sui più disparati aspetti della sua vita e della sua opera. E – ed è ciò che più conta – infinite le citazioni dei suoi scritti in opere di storia delle religioni e di ogni altro genere letterario: per fare un esempio, Eliade è l'unico storico delle religioni menzionato in due opere chiave di due papi, Karol Józef Wojtyła (*Varcare la soglia della speranza*) e Joseph Ratzinger (*Fede, verità, tolleranza*).

In questa sede, ci proponiamo di affrontare alcuni momenti del suo vissuto interiore nel periodo portoghese. Premettiamo che Eliade stette in Portogallo, prima come addetto stampa, poi come consigliere culturale, poi di nuovo come addetto stampa, poi come privato cittadino (in ragione dei mutamenti del vento politico romeno) dal 10 febbr. 1941 al 13 sett. 1945, esattamente 4 anni e 7 mesi: e sono date che parlano da sé .

Il *Jurnal portughez* è il più importante dei diari di Eliade per due motivi. Anzitutto esso si diversifica da *Şantier* ("Cantiere", noto in Italia come *Diario d'India*) e dai tre voll. di *Fragments d'un journal* ovvero *Journal* nella più ampia edizione romena[4] (che vanno dall'arrivo in Francia nel '45 alla morte dell'autore nell'86) perché non fu selezionato (e censurato) dall'A. prima della pubblicazione, sia perché non ne ebbe il tempo, sia perché non si trovò mai nella disposizione d'animo adatta per fare i conti con il vissuto psichico di quegli anni colmi di avvenimenti funesti per lui, per il suo paese e per il resto del mondo. Sia chiaro: quando Eliade scrive, scrive sempre col pensiero al lettore. Una volta, infatti, osserva che solo quando lui avrà sessant'anni quei pensieri potranno essere resi di pubblico dominio, e solo allo stato di "frammenti", estrapolati dall'insieme delle confessioni: così scrive il 5 febbraio 1945. Alla sua morte la moglie Christinel si è decisa a concedere i diritti di pubblicazione (in traduzione spagnola) solo pochi anni prima di seguirlo nella tomba. Nel frattempo solo pochissimi intimi hanno avuto accesso al manoscritto conservato nel fondo Eliade della Biblioteca Regenstein di Chicago, tra i quali il critico letterario romeno Matei Călinescu (1934-2009) e il fedelissimo allievo e biografo Mac Linscott Ricketts. Esso è infine apparso nel testo originale

[4] M. Eliade, *Jurnal* I (1940-1969) e II (1970-1985), ed. Mircea Handoca, Bucarest, Humanitas, 1993 (1168 pp.!). Anche questa edizione però non è completa.

romeno solo 20 anni dopo la morte dell'autore, per le cure del nipote Sorin Alexandrescu, che è – insieme all' *executive editor* americano David Brent – colui che detiene i diritti d'autore dell'intera opera di Eliade, presso la casa editrice Humanitas di Bucarest nel 2006[5]. Sei anni prima era già apparsa la traduzione spagnola presso l'editore spagnolo di Eliade (che è, sia detto tra parentesi, il sign. Paniker, fratello poco amato del summenzionato teologo cosmopolita Raimon Panikkar). La prima mondiale di questo libro è dunque stata quella in spagnolo nel 2001[6]. Ricapitolando, il testo manoscritto è stato pubblicato così come era stato buttato giù dall'autore, e sarebbe dunque la prima volta che ci troviamo di fronte ai pensieri immediati di Eliade, un autore che anche critici benevoli come N. Spineto e B. Rennie considerano un notevole affabulatore, costruttore e manipolatore del proprio personaggio per la posterità.

Abbiamo detto che il *Jurnal* del periodo portoghese è più importante di tutti gli altri diari per due motivi. Il primo, si è visto, risiede nel suo carattere di documento genuino, immediato, in quanto presenta i suoi pensieri senza tagli o rielaborazioni. Il secondo motivo è di ordine contenutistico, e non è meno essenziale. In esso infatti sono narrati: 1) i pensieri e le emozioni che fanno da sostrato alle due opere di Eliade (apparse entrambe nel 1949 ma cominciate e portate avanti in quegli anni luttuosi) di gran lunga più lette e citate, cioè il *Traité d'histoire des religions* (concepito con il titolo "Prolegomeni", e poi ripresentato in traduzione inglese con un titolo corrispondente al progetto originale, *Patterns in Comparative Religion*) e il *Mythe de l'éternel retour* (successivamente presentato in inglese col titolo più descrittivo *Cosmos and History,* che riprende il titolo pensato dall'autore al momento di iniziare a scriverlo il 13 febbraio 1945);

[5] Nello stesso tempo l'accorto Sorin ha licenziato presso lo stesso editore un vol. di 303 pp. dal titolo *Mircea Eliade, dinspre Portugalia*, Bucarest, Humanitas, 2006, che del diario è un indispensabile vademecum.

[6] *Diario Portogués* (1941-1945), traducción del rumano de Joaquín Garrigós, Barcellona, Editorial Kairós, 2001. Due recensioni importanti sono state immediatamente pubblicate: una di Ricketts (che si basa sull'originale romeno) nel 2001, ristampata in *Former Friends and Forgotten Facts* (Norcross, GA & Bucarest 2003, 56-92), e una di Eugen Ciurtin sull'*Observator Cultural* del 25 giu.-1 lu. 2002. Dopo la pubblicazione dell'originale romeno lo stesso *Observator Cultural* ha ospitato una dettagliata e meditata recensione di Matei Călinescu, "Recitind *Jurnalul portughez*", nel numero 338 del 14-20 sett. 2006. Successivo l'intervento di Gheorghe Glodeanu, in *Origini. Romanian Roots* 13, 6-7-8, 2008, 140-43, con importanti osservazioni sui rapporti con l'opera letteraria precedente e successiva.

2) le emozioni e i pensieri generati dal progressivo disfacimento – cui seguirà un inesorabile collasso – delle due cose che al Nostro erano più care, la patria-nazione romena, *neamul românesc* (sotto il rullo compressore delle armate sovietiche e per la inettitudine o complicità di "piloti orbi" di varie tendenze), e la sposa Nina Mareş (in seguito agli effetti devastanti di un cancro all'utero). E, certo, tra le due catastrofi esiste un inscindibile nesso[7], quale quello che può sussistere tra le vicende del macrocosmo-mondo e quelle del microcosmo-uomo, per restare nei termini di una polarità derivata da una tradizione – quella indiana – a lui estremamente familiare (si veda, ad es. nel *Diario*, la riflessione del 25 sett. 1942: "Quando l'uomo scopre sé stesso, *ātman*, scopre l'assoluto cosmico, *brahman,* e nello stesso tempo coincide con esso")[8]. In queste circostanze, e da esse condizionato e afflitto, egli elabora una serie di formule ermeneutiche che anticipano la filosofia delle due opere. Da queste circostanze, in maniera ancora più evidente, nascono una serie di riflessioni assolutamente brutali sulla situazione politica del tempo e sulla propria intimità personale, riflessioni che non mancheranno di suscitare gli strilli indignati delle anime belle e dei corifei della correttezza politica. Diamo quindi la parola all'autore stesso: prima all'Eliade *intimo*, poi all'Eliade *politico*. Certo, nel *Diario* le osservazioni e le intuizioni critiche riguardanti personaggi o aspetti della letteratura (ed es. F. Dostoevskij o M. de Unamuno), della filosofia (ad es. S. Kierkegaard o M. Heidegger), dell'arte (ad es. H. Bosch o F. de Goya) e della musica[9] sono numerosissime e acutissime, ma questa non può certo dirsi una novità rispetto alle tante altre pagine di diario pubblicate durante la vita di Eliade o appena dopo la sua morte[10].

---

[7] Come è stato notato anche da S. Alexandrescu, che definisce il *Diario portoghese* "Apocalisse di Eliade", overo "secondo Mircea Eliade": "Cumpăna apelor", in Mircea Eliade, *Jurnalul portughez şi alte scrieri*, a cura di S. Alexandrescu, in collaborazione con F. Ţurcanu e M. Zamfir, Bucarest, Humanitas, 2006, 1, 7-27, spec. 26 = "Postfazione", in Mircea Eliade, *Diario portoghese*, a cura di R. Scagno, trad. di C. Fantechi, Milano, Jaca Book, 2009, 299- 318, spec. 317.

[8] P. 49, trad. it.; p. 46, trad. spagn.; p. 138, ed. romena.

[9] Si veda il pensiero del 2 febbraio 1945 sulla maggior essenzialità e creatività della musica rispetto alle altre arti.

[10] Sorprendenti, e sgradevoli, sono apparsi a più di un lettore i numerosi passi (limitati comunque alla fase antecedente la morte di Nina) in cui Eliade esalta la propria straordinarietà, paragonandosi (a proprio vantaggio!) a riconosciuti geni universali come Marcelino Menéndez y Pelayo, Goethe e Dostoievskij. Uno storico letterario di solito assai avvertito come Paul Cernat, "Jurnalul unui om mare", *Observator Cultural*, 338, Sett.

Pensieri dell'Eliade intimo.

"La vita è fatta di partenze"
Diario portoghese, 19 luglio 1945[11]

Anzitutto una riflessione sulla donna come virtuale soggetto e oggetto di desiderio e di innamoramento. Il 5 ottobre 1944 Eliade è a Cordova per un congresso in cui avrebbe parlato di miti sull'origine delle piante. Nella piazzetta di Maimonide adocchia "dal gruppo di curiosi che ci guardano passare, una ragazza straordinariamente bella, con una macchia bruna sotto gli occhi. Un tipo marcatamente ebraico"[12]. In lui si accende la fiamma del desiderio; non lo dice – secondo lo stile reticente e allusivo che è tipico del suo diario –, ma è evidente dalla narrazione che segue. "Al Depósito de Sementales (cioè il deposito degli stalloni), perché ci vengano mostrati i cavalli. Il primo cavallo che ci presentano è da monta: poderoso, ma terribile. In effetti il sesso non è mai bello, manca di grazia, non ha altra qualità tranne quella della riproduzione potenziata in modo mostruoso. Sono convinto che la maggior pare dei cavalli arabi e arabo-ispanici che ci vengono fatti vedere, superbi, nervosi e fieri, siano

2006, il filosofo-giornalista Cătălin Avramescu, "Citim una, înţelegem alta", *Dilema Veche*, 3, Ag. 2006, e lo storico italiano Lauro Grassi (intervento orale del 23 nov. 2010) parlano senza messi termini di "egolatria", "megalomania", "egocentrismo". A noi sembra una presa di posizione criticamente sbagliata. Annotazioni così manifestamente narcisistiche non erano destinate alla pubblicazione, e infatti non si trova nulla del genere nelle selezioni dei diari curate (non "manipolate", come si usa dire) dallo stesso Eliade. Per definire la figura morale e intellettuale di un personaggio il suo atteggiarsi nella sfera pubblica è assai più rilevante delle sue private cogitazioni in momenti di abbandono al flusso mentale. E come è universalmente attestato da amici, colleghi e studenti (e riconosciuto anche da critici malevoli come S. Wasserstrom), il comportamento sociale di Eliade fu sempre quello di un uomo modesto, schivo, gentile, generoso ed estremamente aperto al dialogo, anche, se non soprattutto, con chi era di rango socialmente o culturalmente inferiore (basta sfogliare le pagine della sua sterminata corrispondenza per rendersene conto). "As for his extraordinary pride in his own genius, it was for everybody who knew him, superficially or closely, totally invisible", come scrive il compatriota e amico Matei Călinescu, "Eliade and Ionesco in the Post-World War II Years: Questions of Identity in Exile", in C. K . Wedemeyer & W. Doniger (eds.), *Hermeneutics, Politics, and the History of Religions: The Contested Legacies of Joachim Wach and Mircea Eliade*, New York, OUP, 2010, 103-131, spec. 115, che pure trova sconvolgente ("amazing") questa apparente doppiezza di atteggiamento.

[11] P. 283, trad. it.; p. 242 trad. spagn.; p. 369, ed. romena.

[12] P. 169, trad. it.; p. 146 trad. spagn.; p. 254, ed. romena.

impotenti, o quasi. Il pensiero che la forza generativa che sento turbarmi sin dall'adolescenza potrebbe essere il grande ostacolo tra me e lo spirito puro, l'uccello del malaugurio del mio talento, mi deprime, Che cosa avrei potuto creare se fossi stato meno schiavo della carne!". Eliade fu certo ossessionato dall'antitesi tra *libido copulandi* e *libido scribendi* (sentite entrambe come forme di creazione potenziale), ma non ricorse mai come il giudeo greco alessandrino Origene al rimedio estremo della castrazione. Per domare le urgenze della carne dovette attendere il naturale sedarsi dell'istinto sessuale, in seguito al trascorrere degli anni e grazie anche alla compagnia di una donna castrante come Christinel Cottescu. Lì a Cordova, la visione in rapida successione della bella giudea e dei potenti/impotenti stalloni fa scattare nella sua mente un'intuizione sulle modalità dell'eros femminile che è certo basata sulla sua ventennale esperienza di seduttore ma anche su una raffinata capacità di cogliere gli aspetti sottili della realtà, capacità che è poi anche quella che contraddistingue la sua ermeneutica dei fenomeni religiosi nei loro aspetti simbolici. "Dubito che le donne amino la violenza come stile erotico e abbiano un debole per gli uomini brutali. La donna è sensibile in primo luogo all'intelligenza (come la intende lei, ovviamente: "vivacità di spirito", "facezia"[*spirt, drăcos*, *glumeț*, nell'originale romeno], ecc.); più che alla stessa bellezza. In secondo luogo, è sensibile alla bontà. Tutti i racconti con donne ossessionate da uomini brutali, ecc., sono invenzioni letterarie di certi decadenti. Statisticamente, e soprattutto nei villaggi, ciò che attrae nel 90 % le donne è il "cervello" (*deşteptăciunea*) e la bontà. Non è la capacità generativa a distinguerci dalle donne, ma l'intelligenza"[13].

La conclusione di Eliade, per quanto generalizzante, è sicuramente fondata e potrebbe assegnare al suo autore un posto d'onore tra i trattatisti dell'amore, nella serie che va da un Andrea Cappellano a un Henri Stendhal, fino a un Francesco Alberoni, *si parva licet componere magnis*. Merita attenzione il corollario di questa riflessione che sembra caratteristico di una mentalità tipicamente maschilista, piuttosto disinvolta nei riguardi delle capacità intellettuali del gentil sesso: "Non è la capacità generativa a distinguerci dalle donne, ma l'intelligenza". Vuole egli intendere, con questa asserzione, che le donne sono prive di intelligenza? Probabilmente sì, nel senso che le donne sarebbero prive di quel certo tipo di intelligenza o prontezza di spirito che esse prediligono in quegli

[13] P. 170, trad. it.; p. 146, trad. spagn.; p. 254, ed. romena.

uomini che ai loro occhi ne appaiono dotati. E credo invero che quel suo insistere sulla differenza (quella certa cosa che ci distingue dalle donne, "ne distingue de femei"), debba intendersi nel senso che le donne – come del resto gli uomini – sono naturalmente attratte (per la nota legge chimico-fisica sull'attrazione tra poli contrari) da quegli uomini che possiedono in maniera marcata una caratteristica di cui esse si sentono prive: il che naturalmente è vero solo in certi casi. E sarà lo stesso Eliade a notarlo in un pensiero successivo che sembra in netta contraddizione con questo.

L'11 aprile 1945, meno di un anno dopo, il Nostro è in uno stato di acuta irritazione nei riguardi dei suoi compatrioti maschi (in particolare i funzionari del Ministero degli Esteri, pronti a inchinarsi di fronte al nuovo padrone sovietico, rappresentato peraltro in Romania da una donna terribile, l'ebrea Anna Rabinsohn Pauker, leader del Partito comunista romeno) e in più soggetto a una crisi nevrastenica, "alimentata in modo naturale dalla mia insoddisfazione erotica". Il suo pessimismo "per quel che riguarda la condizione attuale dell'uomo" lo induce ad impietose considerazioni che smascherano la (presunta) superiorità dell'intelligenza maschile. "Certe volte mi deprime l'enorme ruolo che continua a svolgere la vanità nella vita di quasi tutti gli uomini; superiore a quello del sesso, della fame o della paura della morte. Mi convinco egualmente che il maschio 'in generale' è di gran lunga più stupido di quello che ritenevo sino a qualche anno fa. La lucidità del maschio è una leggenda. Conosco, oggi, moltissimi uomini che sono stati scelti, menati per il naso e 'acchiappati' da donne completamente prive di ogni tipo di attrattiva – senza che essi avessero anche solo il sospetto del ruolo passivo che hanno avuto. In moltissime coppie che ho conosciuto negli ultimi sette, otto anni, le mogli sono molto al di sotto del livello dei mariti, ma infinitamente più intelligenti e abili di loro, prova ne sia il fatto che se li tengono. Al contrario, quasi tutte le donne ammirevoli che ho conosciuto in questo lasso di tempo sono rimaste senza marito, perché nessun uomo ha saputo sceglierle. D'altronde, credo che quasi nessun uomo scelga. È sempre scelto. Come spiegarmi, altrimenti, tante coppie assurde che conosco? La stupidità dei maschi non è mai tanto evidente come quando, dopo molti amoreggiamenti e avventure, decidono di sposarsi. Quasi sempre la sposa 'scelta' è di gran lunga inferiore alle donne con le quali

hanno flirtato, ecc."[14]. Sei mesi prima, come abbiamo visto, pare che egli pensasse esattamente il contrario. Anche se sembra evidente che nell'un caso egli si riferisce alle condizioni in base alle quali la donna si lascia sedurre, nell'altro alla strategia che mette in atto per sedurre, a fini matrimoniali. Sulla donna, sul mistero della mente femminile, comunque, fa cilecca la razionalità di Mircea Eliade, come faceva cilecca la razionalità di un Platone o di uno Schopenhauer.

E dall'eros come "innamoramento" passiamo a un'altra serie di riflessioni attorno a un altro aspetto paradossale della tematica erotica: l'eros come emozione legata all'evento fisiologico dell'eccitazione e dell'orgasmo, di nuovo da un punto di vista prettamente maschile. Tra il 2 e il 3 di febbraio del 1945, quando la disperazione per la "sparizione di Nina" gli pare intollerabile, quando la lettera di quasi licenziamento del Ministero degli Esteri lo getta praticamente sul lastrico, egli giunge, come avrebbe detto Eschilo, al *mathein* attraverso il *pathein*: a un intuizione geniale attraverso l'angoscia e la sofferenza[15]. Egli si domanda: "Che cosa significa la perdita di tua moglie, in confronto alla grande catastrofe mondiale, nella quale lasciano la vita decine di migliaia di persone al giorno, che annienta città e strema nazioni?". La risposta che Eliade dà è lucidissima, e getta, per così dire, un ponte tra il macro- e il microcosmo; e significa, nel fondo, che la massa non è che una somma di individui tra loro incomunicabili. "Gli risponderei: immaginati un giovane innamorato da tanto tempo, che, un bel giorno, riesce a far sua la donna amata. È felice, e nel vederlo traboccare di felicità tu gli dici: 'Che interesse può avere il fatto che tu oggi abbia posseduto una donna! Alla stessa ora, in tutto il mondo, almeno un milione di coppie stavano facendo, come te, l'amore. Non c'è nulla di straordinario in quello che ti è successo!'. E, malgrado ciò, lui, innamorato, sa che ciò che gli è successo *è stato* straordinario". In questa minirealtà – che poi tanto minima non è – Eliade dà mostra di una capacità introspettiva che gli fa cogliere quel tanto di banale e di balordo che è implicito nell'atto della consumazione, che assume significato solo attraverso l'amore, amore che è in grado di produrre una trasformazione quasi alchemica dell'evento fisiologico. Una capacità introspettiva che è in fondo in sintonia (ci sia concesso questo accostamento che ad alcuni potrà apparire irriverente o impertinente) con

[14] P. 264-265, trad. it.; p. 226-227, trad. spagn.; p. 351-352, ed. romena.
[15] P. 227, trad. it.; 195-196, trad. spagn.; p. 314, ed. romena.

la sua riflessione su tempo ed eternità, quale si ritroverà appunto nel libro alla stesura del quale si accingerà il mese successivo e che apparirà in Francia quattro anni dopo col titolo *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition* (Paris 1949). Per il resto della notte lo rode l'insonnia, durante la quale si accavallano pensieri dominati da una disperazione atroce e senza apparente via di uscita ("sento che *qualsiasi cosa faccia* il risultato è la disperazione"). E di nuovo si rifugia nell'escamotage del libertinaggio fine a se stesso, svuotato di ogni dimensione romantica. "E ho un'alternativa: se mi getterò di nuovo in esperienze (*recte*: erotismo), mi consumerò invano, perché nessun piacere fisico può essermi di consolazione una volta estinto (può forse consolarmi l'aver stretto tra le braccia Rica, Maitreyi, Sorana e qualche altra? Mai un ricordo erotico consola; tutto si consuma per sempre nell'atto; si ricorda l'amore, l'amicizia, la *storia* legata a una donna, ma ciò che è stato essenzialmente erotico, il fatto in sé diventa nulla nell'istante successivo alla sua consumazione). Così, mi dico che devo accontentarmi di un equilibrio fisiologico acquisito senza grattacapi (un'avventura qualunque e comoda) e concentrarmi sulla mia opera, lasciandomi passare accanto la vita senza sentirmi costretto ad assaporarla, a cambiarla né ad avvicinarmela". Alla lucidità della diagnosi – effettivamente è così: il ricordo erotico non consola, tutto si consuma per sempre nell'atto, da cui il pessimismo sull'eros come adempimento fisiologico frustrante di Lucrezio nel IV libro del *De Rerum Natura* e l'insaziabile concupiscenza di Don Giovanni nel mito e nella letteratura – segue la banalità della terapia: "un'avventura qualunque e comoda", cioè evidentemente mercenaria.

Insomma, per salvarsi dalla depressione conseguente alla débacle sua personale e della sua patria, Eliade (in fondo ha solo 38 anni, un'età in cui gli ormoni sono ancora assai attivi) si rifugia nel sesso come atto biologico di puro consumo. Nei giorni e nelle notti che vanno dal 5 marzo al 15 aprile 1945, mentre la storia macina gli eventi (per usare un'espressione carducciana) come in nessun altro momento del secolo testé trascorso, il Nostro macina i propri testicoli con accanimento per così dire terapeutico. Negli intervalli della cronaca del pellegrinaggio a Fatima, "per il riposo dell'anima di Nina e la salvezza della mia integrità spirituale" (18 marzo)[16], e del successivo ritorno a Cascais ove si ritrova a lottare con i tira e molla del Ministero degli Esteri romeno e con i

[16] P. 252, trad. it.; p. 217, trad. spagn.; p. 340, ed. romena.

fantasmi del proprio passato, è tutto un susseguirsi di annotazioni di eventi crudamente neurologici e fisiologici[17]. Il 5 marzo egli comincia a sperimentare la sua inedita tecnica di liberazione dalla crisi nevrastenica dando briglia sciolta alla sua sensualità e ad una sfrenata ginnastica sessuale. "Oggi – annota – sono tornato alla fisiologia. In un'ora ho fatto l'amore tre volte con la stessa donna, un po' meravigliata, bisogna dirlo, del mio vigore. Domani o dopodomani consulterò un neurologo: voglio tentare tutto. Mi affliggerebbe apprendere, ad esempio, che la mia nevrastenia e la mia melanconia sono dovute alle adorabili funzioni seminali"[18]. Il 14 marzo, alla vigilia della partenza per Fatima, annota: "Ripeterò la mia arcinota tecnica di liberazione attraverso l'eccesso, di purificazione attraverso l'orgia. … Voglio sapere se la mia melanconia ha o no radici fisiologiche. Voglio liberarmi da ogni influenza seminale, anche se questa liberazione implicherà sedurre un centinaio di donne"[19]. Il 16 marzo riceve dal neurologo la risposta che si attendeva: "le melanconie dipendono da cause spirituali", ma la crisi generale ha motivazioni più biologiche, legate alla sua ipersessualità insoddisfatta: "non posso raggiungere l'equilibrio se non solo dopo la realizzazione di quello erotico"[20]. E durante il viaggio, nonostante le consolazioni spirituali del paesaggio "archetipico" si ritrova a lottare coi soliti fantasmi ormonali: "Tutto ieri e oggi ossessionato dal sesso" (22 marzo)[21]. L'11 aprile, di nuovo a Cascais, ripete a sé stesso che la crisi nervosa è basata sull'insoddisfazione erotica. Ma i rapporti saltuari, per quanto spinti al massimo della sollecitazione ormonale, non lo soddisfano abbastanza: "avrei bisogno di un'amante giorno e notte"[22].

Il 15 aprile finalmente il Nostro riprende a lavorare (dopo la crisi di melanconia del giorno precedente in cui ha vissuto "un distacco definitivo dall'opera, dalla cultura, dalla filosofia, dalla vita e dalla salvezza"), ed è alle prese con la rilettura di *Isabel și apele diavolului* (scritto a Calcutta nell'estate del 1929 e pubblicato a Bucarest nel 1930), in vista di un'eventuale nuova edizione. E allora, quasi proustianamente, riaffiorano in lui sensazioni e ossessioni che lo perseguitavano al momento della

[17] P. 249-269, trad. it.; p. 214-230, trad. spagn; p. 336-356, ed. romena.
[18] P. 249, trad. it.; p. 336, ed. romena.
[19] P. 251, trad. it.; p. 216 trad. spagn; p. 339, ed. romena.
[20] P. 252, trad. it.; p. 217 trad. spagn.; p. 340, ed. romena.
[21] P. 257, trad. it.; p. 220, trad. spagn.; manca ed. romena.
[22] P. 264, trad. it; p. 226, trad. spagn.; p. 351, ed. romena.

stesura del libro e immediatamente dopo la sua apparizione in Romania. "Un particolare mi turba: l'accento che pongo sulla sterilità, sull'impotenza. … Mi sono chiesto se il mio rifiuto (nel romanzo) di possedere Isabel non potrebbe interpretarsi psicoanaliticamente come un'ossessione di impotenza. Visto che non ho mai avuto tale ossessione, mi chiedo da dove provenga il rifiuto di possedere una ragazza che ti si offre, complicato dalla gioia sadica di vederla posseduta da un altro. È probabile che questa domanda se la siano posta anche gli altri. Rammento che Sorana, dopo una giornata eroica [meglio: "brava", romeno: *zi de vitejie*] nel rifugio di Poiana Braşov dove feci dieci volte l'amore con lei, mi confessò che il mio vigore l'aveva sorpresa; perché, dopo aver letto *Isabel*, mi credeva quasi impotente. Ma, spaventata dalla mia energia, si confidò con Lily Popovici, che lei riteneva avesse avuto più esperienze in fatto di uomini. Lily le disse che, se non mi avesse conosciuto, avrebbe pensato che mi fossi drogato, che avessi preso delle pillole, ecc. La cosa più divertente è che io neppure mi rendevo conto d'essere in realtà messo tanto 'bene'. Mi sembrava che qualsiasi uomo, se una donna gli piaceva, ed era rilassato, poteva fare l'amore dieci volte! Più tardi, ho capito che questo è un privilegio abbastanza raro"[23]. Questa ossessione della virilità, presente nella sua narrativa giovanile, è certo esistente allo stato latente nella sua psiche (per quanto egli si affretti a precisare il contrario: "Il problema della potenza o dell'impotenza non mi ha mai preoccupato"), altrimenti mal si spiegherebbe questa sua ricorrente, quasi puerile compiacenza nell'esibizione delle sue prodezze priapiche, ed è da Eliade ricollegata a un rifiuto ben più radicato e conscio: il rifiuto di generare prole, che si lega poi al lacerante senso di colpa prodotto dalla morte di Nina per cause forse connesse a un aborto violento che lui stesso le aveva imposto.

In queste meditazioni di un Eliade alla soglia dei quarant'anni è teorizzata, sul piano individuale, una tecnica di liberazione dall'angoscia (in altre parole, una tecnica di "salvezza"), basata sulla ginnastica copulatoria e l'estasi eaiaculatoria, senza che si tenti di elevarla su un piano di trascendenza metafisica o di stabilire alcun rapporto con i valori catartici e salvifici dell'orgia, temi peraltro assai familiari all'Eliade autore, nel 1936, di *Yoga, essai sur les origines de la mystique indienne*. L'aggancio di questo tema con più ampie realtà filosofiche e storico-religiose sarà invece

[23] P. 268, trad. it.; p. 230, trad. spagn.; p. 355, ed. romena.

compiuto da un altro storico e pensatore che è stato un suo dialettico compagno di strada in varie imprese, l'italiano Julius Evola (1898-1974), in *Metafisica del sesso*[24]. Un libro, questo, anch'esso frutto di una catastrofe personale mirabilmente metabolizzata, un libro che Eliade non avrebbe mai potuto scrivere, anche se fu testimone della sua gestazione in un incontro avvenuto nella primavera del 1952[25]. In esso, in particolare nel terzo capitolo (*Fenomeni di trascendenza nell'amore profano*), Evola tratta dell'amplesso da un punto di vista superiore, cercando di cogliere quegli effetti trascendenti che rappresentano l'acme dell'atto sessuale. Come ha scritto Franco Volpi nel *Dizionario delle opere filosofiche*[26], nella voce appositamente dedicata a quest'opera apparentemente così poco filosofica, "Evola sviluppa una considerazione metafisica del sesso, ritenendo tale fenomeno un elemento troppo importante nella vita degli esseri per lasciarlo a spiegazioni semplicemente positivistiche e sessuologiche. Il sesso è la forza magica più intensa della natura, capace di esercitare su tutti i viventi un'attrazione irresistibile e tale da fornire, secondo Evola, l'occasione per trascendere la mera corporeità ed elevarsi fino al piano dello spirito. Il fenomeno del sesso implica dunque un potenziale estatico, iniziatico, che può essere portato alla luce soltanto guardando a esso dalla prospettiva metafisica". E, conclude Volpi, "nell'eros – nei suoi attimi sublimi, ma a volte anche in esperienze d'amore quotidiane particolarmente intense – balugina la trascendenza, la quale può infrangere i limiti della coscienza quotidiana e produrre un'apertura spirituale. Il fenomeno del sesso getta così un ponte tra la fisica e la metafisica, tra la natura e lo spirito". Ma queste cose l'Eliade del 1945, innamorato senza speranza di una donna che è ormai un fantasma e soggetto ancora a violente tempeste ormonali, non poteva o non voleva dirle.

Vero è che negli interventi critici recenti, sia quelli firmati da studiosi autorevolissimi, sia quelli giornalistici, si dà scarso peso – e la cosa non mi sorprende affatto, conoscendo gli umori e i pudori dell'accademia

[24] Roma, Ed. Mediterranee, 1958; II ed. 1969.

[25] M. Eliade, *Fragments d'un journal II*, Paris, Gallimard, 1981, 193. Eliade fa riferimento all'incontro nell'agosto 1949, ma è più probabile si trattasse dell'incontro successivo a cui si fa riferimento in una lettera di Evola a Eliade del 25.4.1952.

[26] Milano 2000, 357.

– all'erotismo (che argomento frivolo, se non indecente questo![27]), e si insiste invece, come io avevo previsto, sugli aspetti storico-politici (nei contributi di Ţurcanu e Ginzburg, due storici rappresentanti di diverse tradizioni storiografiche e che si pongono obiettivi assai diversi nello scrivere di Eliade), ma anche, come non avevo previsto, sul problema della religiosità personale del Nostro (contributi di Ricketts e, quasi un controcanto, Girardot, due allievi di Chicago che – a differenza di altri esegeti – hanno conosciuto Eliade molto da vicino) e sulla *vexata*, vexatissima *quaestio* della formazione della teoria eliadiana del sacro in relazione all'idea di *camouflage* (nell'avvincente contributo di M. Idel, che ha il vantaggio rispetto ai precedenti di essere a un tempo un compatriota di Eliade – vissuto fino a sedici anni in Moldavia e nato precisamente a Târgu Neamţ nel cuore della regione dei monasteri ortodossi fondati da Ştefan cel Mare – e di essere l'esperto principe nel campo della mistica giudaica, non altrettanto ferrato però sul pianeta Eliade e tanto meno sulla galassia storia delle religioni)[28].

Cominciamo con il problema della fede religiosa di Eliade, sul quale si sono già soffermati Roberto Scagno[29], consigliando cautela "nelle definizioni unidirezionali", e, da par suo, cioè da buon apologeta cattolico, Gianpaolo Romanato sull'organo ufficiale della Santa Sede[30]. Nel contributo summenzionato, Ricketts, come tutti sanno il massimo conoscitore di ogni piega della vita e del pensiero di Eliade, analizzando vari passi delle lettere alla moglie[31] e del *Diario*, dimostra che Eliade andava soggetto a periodiche crisi religiose, e che queste crisi si manifestarono in particolare negli anni tremendi del soggiorno portoghese, *prima e dopo* il decadimento fisico e il conseguente decesso di Nina Mareş[32]. Nel

[27] Benevoli e malevoli ammonimenti al riguardo mi sono infatti arrivati da disparati quartieri dopo la pubblicazione della prima parte di questo testo nel quotidiano *Rinascita*, 7 sett. 2010, col titolo piccante, escogitato naturalmente dalla redazione,"La vita sessuale di Mircea Eliade".

[28] Moshe Idel, "The Camouflaged Sacred in Mircea Eliade's Self-Perception, Literature, and Scholarship, in C. K . Wedemeyer & W. Doniger (eds.), *Hermeneutics, Politics, and the History of Religions: The Contested Legacies of Joachim Wach and Mircea Eliade*, New York, OUP, 2010, 159-195, spec. 166 e 175-178.

[29] Nelle pagine conclusive della "Prefazione", in Mircea Eliade, *Diario portoghese*, XXXI-XXXIII.

[30] "L'Osservatore Romano" (A.150, n. 79, 6-7 apr. 2010).

[31] Raccolte nel secondo tomo di Mircea Eliade, *Jurnalul portughez şi alte scrieri,* 2, 420-430.

[32] Mac Linscott Ricketts, "Eliade's Religious Beliefs as Shown in the *Portuguese Journal*, *Archaeus* 14, 2010, 27-40, spec. 27-33.

momento più critico della malattia e nei mesi che seguono la morte dell'amata consorte, Eliade trova rifugio nelle risorse tipiche di ogni fedele ortodosso o cattolico (compreso quei "credenti" che in tempi normali si comportano come gli agnostico-libertini della *Sapienza di Salomone* e dell'*Ecclesiaste*): accentuazione in chiave religiosa dei sensi di colpa, letture ripetute di passi della Sacra Scrittura, opere di misericordia nei confronti di afflitti e indigenti, voti alla Vergine Maria, confessioni di fede in forma drammatica, in particolare con riferimento alla speranza nella resurrezione e altri Novissimi, pellegrinaggi a santuari (a Fatima, da Cascais a piedi in una settimana) e soprattutto immersione e macerazione nella preghiera. Vero è che, se nella prassi Eliade si comporta come un qualsiasi credente, non solo cristiano, che non sia un ateo materialista coriaceo, i suoi pensieri e i suoi rovelli sono quelli di un teologo incredulo alla Kierkegaard (sulla cui peculiare attitudine religiosa, cfr. Eliade, *Diario,* p. 205-206), non certo quelli di un cristiano di fede adamantina, come i semplici, i mistici o certi grandi convertiti. Nei momenti di lucidità e di relativa serenità egli fa una diagnosi chiarissima di sé stesso in quanto *homo religiosus*. Citiamo alcuni passi rilevanti che sono stati negletti anche dal meticolosissimo Ricketts. "Per me, i riti cosmici, i simboli, i segni, la magia e l'erotismo *esistono di più* e in modo più 'immediato' che il problema della redenzione" (5 sett. 1942)[33]. "Molto raramente sento il bisogno della *presenza* di Dio. Non prego, né so farlo. Quando entro in una chiesa, faccio sforzi per pregare. Ma non mi rendo conto se ci riesco" (26 sett. 1942)[34]. "Io non sono un uomo con esperienze religiose normali, né tanto meno un agnostico o un antireligioso. Per me, come per un indiano, un uomo primitivo, un greco, un uomo del Medioevo, la religione *esiste*. Non conosco la presenza divina che in certi momenti di disperazione, ma per tutto il resto del tempo constato questa presenza in ogni atto umano. Detto più chiaramente: la religione, per me, è la sete e l'intuizione del *reale*, dell'assoluto. Identifico questa sete in ogni fatto significativo dell'uomo, in tutti i tempi"(23 dic. 1942)[35]. Questo è l'Eliade storico-ermeneuta delle religioni che tutti conosciamo (e amiamo o odiamo). E qui viene anche fuori la definizione di "religione", o almeno della *sua* religione, che egli ci ha quasi sempre invidiato altrove negli scritti per l'accademia. Altrove egli riconosce la

[33] P. 45, trad. it.; p. 44, trad. spagn.; p. 135, ed. romena.
[34] P. 50, trad. it.; p. 47, trad. spagn.; p. 139, ed. romena.
[35] P. 72, trad. it.; p. 65, trad. spagn.; p. 161, ed. romena.

totale estraneità alla sua fede della dimensione etica tradizionale: "Non ho mai creduto al diavolo, non ho mai avuto l'ossessione del peccato né la coscienza del male, sono stato, e sono rimasto, amorale per quanto concerne la questione erotica" (15 apr. 1945)[36]. Ed ecco l'auto-diagnosi finale: "Mancante come sono di ogni esperienza religiosa viva, e tuttavia ossessionato dal sacro, abituato alla terminologia, alle strutture e alle preoccupazioni mistiche, la mia tragedia intima è stata, ed è rimasta, uno strano ibridismo spirituale: da una parte convinto della realtà dell'esperienza religiosa, e dall'altra, incapace di conoscerla, senza il sentimento del peccato, un dionisiaco sotto tutti i punti di vista" (15 apr. 1945)[37].

Ben diversa è la sua religione nel momento in cui la "spaventosa tristezza" della crisi maniaco-depressiva lo afferra alla gola, ed egli grida, come Gesu Cristo sul Golgota, "Ho l'anima desolata. Mio Dio, mio Dio, abbi pietà di me e salvami" (12 marzo 1944)[38]. E quando la moglie vomita sangue a torrenti il rifugio della preghiera: "Solo la preghiera mi ha impedito di impazzire" (1 ott. 1944)[39]. Poi, dopo l'ultimo, disperato intervento chirurgico, il senso di colpa elevato al parossismo: "Prego in continuazione, ma mai come adesso sono consapevole che le mie preghiere muovono da un'anima che ha troppo peccato per poter elevarsi fin dove occorre" (14 nov. 1944)[40]. E qui è evidente la contraddizione con quanto avrebbe affermato, a mente fredda, appena cinque mesi dopo. Ma, è stato detto (Blaise Pascal, *Pensieri*, 277), "Il cuore ha le sue ragioni, che la ragione non conosce". Ancora, un mese dopo il decesso di Nina (Mircea era rimasto "tutta la notte a leggerle i Vangeli"), il 20 dicembre 1944, Eliade registra nel suo diario una professione di fede nel valore taumaturgico del sacrificio del tutto conforme all'omiletica da messa funebre o alla fede quasi superstiziosa di "un contadino cristiano" (così Eliade, l'8 gennaio 1945)[41]: "Nina mi è stata presa per i miei peccati e per la sua salvezza. Dio ha voluto prenderla per gettare me in una nuova vita della quale, per adesso, non so ancora nulla" (20 dic. 1944)[42]. Infine, alla

[36] P. 267, trad. it.; p. 229, trad. spagn.; p. 354, ed. romena.
[37] P. 268, trad. it.; p. 229, trad. spagn.; p. 355, ed. romena.
[38] P. 142, trad. it.; p. 122, trad. spagn.; p. 226, ed. romena.
[39] P. 166, trad. it.; p. 142, trad. spagn.; p. 250, ed. romena.
[40] P. 183, trad. it.; p. 157, trad. spagn.; p. 268, ed. romena.
[41] P. 206, trad. it.; p. 177, trad. spagn.; p. 292, ed. romena.
[42] P. 184, trad. it.; p. 158, trad. spagn.; p. 269, ed. romena.

vigilia di Natale, il 23 dic. 1944, la catarsi del *credo quia absurdum*: se la speranza di incontrare Nina dopo la morte è "infantile e pagana", devo, comunque, "credere, con una certezza grande, ardente e assurda, che resusciteremo tutti e due, nei nostri corpi"[43]. Si può essere in fondo d'accordo col suo *onesto* (e sottolineo l'onesto, perché non tutti i suoi allievi sono stati onesti nei suoi confronti) allievo e assistente Norman Girardot nel credere che questi slanci mistici siano stati indotti dal trauma esistenziale causato dalla catastrofe di Nina e della Romania. E dobbiamo anche prestargli fede quando egli afferma che dopo aver superato questo momento cruciale, "any traditional belief or practice was almost wholly invisible in his personal life – except perhaps as occasional acts of ritual nostalgia and social property"[44]. Con una certa dose di ingenuità il nostro Girardot insiste anche sul fatto che durante l'intero periodo in cui fu il suo segretario personale non lo vide mai pregare pubblicamente, senza negare la possibilità che egli ricorresse a preghiere, che lui chiama peculiarmente "petizioni", silenziose. Non occorre in realtà essere esperti di fenomenologia della preghiera ed eliadologi provetti per riconoscere che una personalità come quella di Eliade non era certo la più predisposta a forme di devozione plateale. Negli ultimi anni della sua vita, gli anni dell'artrite e della corsa contro il tempo, le pagine del suo diario, che sole potrebbero aprirci uno spiraglio alla sua vita interiore, sono sempre più scarne e meno inclini al monologo interiore. In assenza di dichiarazioni esplicite nell'uno o nell'altro senso è quindi consigliabile applicare il dubbio metodico, e anche quello fenomenologico, sospendendo husserlianamente il giudizio.

Da quanto ho scritto sopra può sembrare che l'interesse per l'eros orgiastico o comunque egoistico sia largamente prevalente rispetto a quello per un eros quasi "agapico" (proposizione che però non ha molto senso se rapportata alla visione della polarità Eros/Agape come una dualità assolutamente inconciliabile quale è quella formulata dal teologo svedese protestante Anders Nygren[45]). Ma non è così. Nelle due pagine

[43] P. 188, trad. it.; p. 161, trad. spagn.; p. 273, ed. romena.

[44] Norman Girardot, "My Eliade: Personal Reflections on the Splendor of the Strange, the Sacred and the Sublime", *Archaeus* 14, 2010, 11-26, spec. 15.

[45] *Eros och agape*, Stockholm 1936; *Eros und Agape*, Gütersloh 1937; *Eros e Agape*, il Mulino, Bologna 1971. Libro che Eliade probabilmente non conosceva all'epoca, e del quale, comunque, non avrebbe potuto condividere l'impostazione radicalmente dualistica in chiave luterana.

sublimi buttate giù il 20 dic. 1944 dopo il lungo silenzio seguito alla scomparsa di Nina egli crea un'immagine folgorante dell'amore-charitas che può gareggiare con quelle di un Agostino quando rievoca la madre Monica. "Il suo amore per me era assoluto al punto di non permetterle di andarsene"[46]. *Amor vincit omnia*, l'Amore è più forte della morte, è questa la concezione che risuona sullo sfondo. E del resto è una filosofia a lui familiare, espressa in forma simbolica nella famosa novella del 1976, *Tinerețe fără tinerețe*[47]. "Şi al treilea trandafir? …. unde vrei să-l pun?", "E la terza rosa? … dove vuoi che la metta?", si interroga il protagonista della storia Dominic Matei, in preda a una crisi di malinconia di fronte a un album di famiglia[48]. Un simbolo quello della rosa che ossessionava il Nostro e diverrà, di lì a tre anni il leit-motiv di un altro romanzo[49]. La terza rosa rappresenta secondo me, come per il regista Francis Ford Coppola, che ha intuitivamente collocato la rosa accanto al corpo esanime del protagonista in chiusura della storia, e per i critici Levy e Groza, lo stato di grazia finalmente raggiunto dopo peripezie ai confini della realtà: Dominic ha amato, è stato amato, e (come Nina) si è sacrificato per l'essere amato, è questa la salvezza che gli è concessa. Nel seguito della nota di diario, Eliade, da empatico conoscitore del folklore della sua terra aggiunge: "E una volta che se ne fosse andata, sarebbe rimasta a vagare intorno a me fino alla mia morte, *se le sue sofferenze non l'avessero purificata*" (p. 184). La sottolineatura è nostra. In altri termini, se non avesse superato l'ordalia catartica delle sofferenze legate al suo morbo, Nina sarebbe divenuta uno *strigoi* o – al femminile –una *strigoaică*, un'anima tormentata risorgente dalla tomba, che avrebbe perseguitato fino alla morte, e virtualmente torturato e dissanguato come un revenant vampiresco, il non-innocente Mircea.

---

[46] P. 184, trad. it.; p. 158, trad. spagn.; p. 269, ed. romena.

[47] Come è stato messo in luce da Horia Ion Groza, "Comentarii despre *Tinereţe fără tinereţe*", *Origini. Romanian Roots*, 13, 6-7-8 [June-July-August 2008], 39-43, spec. 42-43, elaborando i suggerimenti del critico cinematografico americano Emanuel Lévy.

[48] M. Eliade, *Tinerețe fără de tinerețe*, in una rivista romena dell'esilio pubblicata a Monaco nel 1978-1979, poi Bucarest, Ed. Cartea Romaneasca, 1981; rist. in *În curte la Dionis*, Bucarest, Humanitas, 2004, 285-374, spec. 369; trad. ital. *Un' altra giovinezza,* Milano, Rizzoli, 2007, 151-52.

[49] *Nouăsprezece trandafiri*, Paris, Ethos di Ioan Cuşa, 1980; trad. it. *Diciannove rose*, Milano, Jaca Book, 1987.

Pensieri dell'Eliade politico

"Come diamine si può discutere con un positivista,
con uno psicologo, con un marxista, con un razzista, ecc.?"
Diario portoghese, 8 gennaio 1945[50]

Si è detto dell'Eliade privato, in rapporto a sentimenti di amore, inteso come *eros*, *philia* e *agape;* è ora opportuno dare spazio anche al personaggio in relazione alla forza cosmica contraria, il *neikos*, come spirito di contesa e di antagonismo acerrimo. In quegli anni di furia il "Romeno fanatico" (1 dic. 1942)[51] Eliade ha furiosamente odiato o disprezzato, con pari intensità anche se con toni diversi, una serie di paesi d'Europa che gli erano per altri versi culturalmente e spiritualmente assai vicini: l'Inghilterra, la Russia, l'Italia e – in certi suoi esponenti – perfino la sua amata Romania. Cercheremo di seguire questo itinerario di Eliade nazionalista romeno, uomo di parte e al tempo stesso freddo e lungimirante analista politico, nei suoi momenti salienti.

Il 10 novembre 1942, di fronte alle notizie delle prime batoste subite dalle forze dell'Asse nel nord Africa, mentre gli altri membri del corpo diplomatico esultano di gioia, egli non nasconde il suo turbamento. "Vedevo, come al solito, tutto in relazione al mio Paese. Mi dicevo che le divisioni tedesche ritirate da Stalingrado per essere mandate in Francia saranno rimpiazzate da divisioni romene; che, comunque, a un romeno che abbia cervello non può convenire una sconfitta dell'Asse, *in questo momento*, quando il nostro esercito è sul Volga, ecc."[52]. A Stalingrado erano schierate la III e la IV armata romene, comprendenti diciotto divisioni (quasi la metà degli effettivi totali dell'esercito romeno costituito da trentun divisioni) per un complesso di circa 225.000 uomini. Il corpo di spedizione romeno era quello di gran lunga il più numeroso a fianco dell'alleato tedesco: gli Italiani e gli Ungheresi schieravano l' VIII e la II armata rispettivamente, con solo dieci divisioni ciascuna. Il 27 e il 28 novembre successivi, quando ormai la 6ª armata tedesca era accerchiata nella sacca di Stalingrado (dopo la battaglia del 23-25 novembre 1942) e con essa i superstiti delle stanche e sfiduciate truppe romene che,

[50] P. 205, trad. it.; p. 176 trad. spagn.; p. 290, ed. romena.
[51] P. 67, trad. it.; p. 62, trad. spagn.; p. 156, ed. romena.
[52] P. 61, trad. it.; p. 56, trad. spagn.; p. 150, ed. romena.

scarsamente dotate di mezzi corazzati (duecento carri armati contro più di un migliaio) e di armi anticarro, avevano dovuto subire l'impatto principale dell'attacco delle soverchianti forze corazzate sovietiche[53], Eliade è oltremodo angosciato al pensiero dei destini del popolo romeno che già vede sull'orlo dell'abisso ("Se vincono i rossi, sia io, sia la mia opera, sia il mio popolo, spariremo"), mentre i suoi compatrioti della legazione "brindano in onore delle vittorie anglo-americane, dimenticando che le nostre divisioni si trovano sul Volga"[54]. Nelle settimane successive egli segue, con angoscia sempre più lacerante, le successive fasi della battaglia di Stalingrado che si sarebbe chiusa il 2 febbraio 1943 col completo annientamento delle forze dell'Asse (Tedeschi, Romeni, Italiani, Ungheresi e Croati) impegnate nell'offensiva sulle rive del Volga e del Don. Tra il 19 e il 21 dicembre (quando la malattia di Nina non si era ancora manifestata) riconduce lucidamente la propria "crisi di malinconia", che egli interpreta come una "personale forma di esperienza religiosa", al destino della patria romena. "Il pensiero che lo Stato e la nazione romena potrebbero scomparire a causa dei Russi e per colpa dell'idiozia furiosa di un Churchill o di un Roosvelt mi esaspera. La mia disperazione è soprattutto riconducibile a questo destino romeno"[55]. Il giorno di Natale dello stesso anno prorompe in una filippica contro il premier britannico Churchill (assai compiaciuto di fronte alla svolta decisiva impressa alle operazioni belliche), giudicando il corso degli eventi esclusivamente dal punto di vista degli interessi della nazione romena. "Per quanto mi riguarda, non potrei *accettare la storia* senza la Romania che ho conosciuto io. … Ogni nuova creazione è sospesa dall'andamento delle

[53] La caratteristica fondamentale dell'attacco fu la straordinaria velocità della progressione delle colonne corazzate sovietiche. Dopo una coraggiosa resistenza le truppe romene in prima linea vennero travolte o accerchiate; in mezzo alla nebbia e al nevischio i corpi corazzati sovietici progredirono in profondità, travolgendo le retrovie tedesco-rumene, spargendo il panico nei comandi e negli improvvisati reparti di blocco frettolosamente costituiti dai tedeschi, e respinsero o aggirarono le poche truppe mobili di riserva tedesche disponibili. Nel fronte a sud di Stalingrado la formazione corazzata romena, rimasta completamente isolata, finì in mezzo alle forze corazzate sovietiche in rapida avanzata e venne praticamente distrutta, mentre due divisioni di fanteria restarono intrappolate nella "sacca di Stalingrado". Nel settore del Don la resistenza rumena fu ancor più debole e il fronte venne rapidamente travolto; i tentativi di contrattacco tedeschi non riuscirono a fermare l'avanzata dell'esercito sovietico e le truppe romene furono completamente disgregate.

[54] P. 66, trad. it.; p. 61, trad. spagn.; p. 115-156, ed. romena.

[55] P. 71, trad. it.; p. 65, trad. spagn.; p. 160, ed. romena.

operazioni sul fronte russo".[56] È più che mai evidente in questo stato d'animo il nesso con la genesi del libro su "cosmo e storia", la cui stesura egli intraprenderà due anni dopo, senza peraltro che le teorie *e i fatti* esposti in esso dipendano direttamente da questi eventi: essi agirono semplicemente come un elemento catalizzatore. Il 4 gennaio dell'anno successivo, alla vigilia della nuova travolgente offensiva sovietica che in pochi giorni (dal 10 gennaio al 2 febbraio 1943) avrebbe schiacciato l'armata ungherese e il corpo d'armata alpino italiano posizionati sul corso superiore del Don e alla fine annientato le forze tedesche e romene asserragliate nella sacca di Stalingrado, egli ribadisce, quasi con stupore (nel suo fondo egli resta un individualista-edonista!), che le radici della sua "disperazione metafisica" sono politiche e nazionaliste. "Tutto mi sembra inutile e assurdo se un mondo nuovo nascerà a prezzo della sparizione della Romania come Stato e come nazione. Non m'interessa nessun tipo di paradiso terrestre (nel quale, d'altronde, non credo) se sarà conseguito con il sacrificio della mia nazione"[57]. Il 15 gennaio, egli si rifugia in una specie di utopia sociale, in una amara visione di un destino forse meno nero per la sua nazione: "La Romania, diventata soviet, perderà la sua borghesia e la sua *intellighentsia*, ma la massa, a meno che non la deportino, acquisterà un'educazione migliore e una sanità adeguata. E dopo cinquecento anni i Russi si ritireranno. Quale sarà allora il volto della mia nazione?"[58]. Il 28 gennaio, mentre a Stalingrado/Volgograd si sta consumando il massacro di più di due milioni di esseri umani per volontà di Hitler e di Stalin[59], il Nostro sente "fino alla lacerazione l'agonia di

[56] P. 73, trad. it.; p. 66, trad. spagn.; p. 162, ed. romena.
[57] P. 77-78, trad. it.; p. 69, trad. spagn.; p. 165, ed. romena.
[58] P. 82, trad. it.; p. 73, trad. spagn.; p. 170, ed. romena.
[59] Le perdite umane da parte sovietica sono dettagliatamente riportate nelle recenti opere storiche edite dopo l'apertura degli archivi segreti di Mosca: da questa nuova documentazione prima riservata risulta un numero di 478.000 morti o dispersi e 650.000 feriti, per un totale di 1.129.619 soldati perduti. Il calcolo delle perdite umane dell'Asse risulta particolarmente difficile. In termini di divisioni i tedeschi ne uscirono con 20 distrutte completamente a Stalingrado ed almeno altre 10-15 nelle battaglie del teatro meridionale del fronte orientale; i Romeni persero circa 15 divisioni, gli Italiani 10 e gli Ungheresi altrettante (per un totale di circa 65-70 divisioni, cioè almeno 900.000 soldati). Le perdite dentro la sacca furono di 140.000 morti e dispersi e 100.000 prigionieri (sarebbero tornati in Germania dopo la guerra solo 6000 soldati), ma a questi prigionieri devono aggiungersene altri presi al di fuori della sacca: 50.000 Tedeschi, circa 100.000 Romeni, 60.0000 Ungheresi e 50.000 Italiani. Il totale dei prigionieri dell'Asse ammonta dunque a 360.000 uomini, la maggior parte dei quali non fece più ritorno in patria.

quelli che sono a Stalingrado, l'agonia dell'Europa. … E da questo inferno, sento Eschilo rivoltarsi nella tomba. Lui, che cantò l'eroica resistenza dei Greci contro l'Asia, assiste adesso alla resa dell'Europa alle orde euroasiatiche. Churchill e Roosevelt si sono incontrati di nuovo a Casablanca. E nessuno dei loro uomini vede come Stalin stia giocando con loro, come sono vittime della più tragica farsa della storia del mondo: gli assassini rossi, che in confronto agli altri assassini politici hanno il merito di aver operato su larga scala, dal milione in su, gli assassini rossi attesi come liberatori dell'Europa"[60].

A questo punto si impongono due ordini di considerazioni. La prima è che Eliade non dimostra alcuna sensibilità nei riguardi del pericolo rappresentato da una vittoria della Germania di Hitler per il futuro della libertà e della democrazia in Europa, trascurando anche palesemente il fatto che il leader britannico e quello americano (soprattutto il primo) non sono affatto travolti da irrazionale simpatia per la Russia totalitaria di Stalin ma semplicemente giudicano realisticamente che è grazie ai fiumi di sangue russo (e certo anche rosso) che essi possono mandare le loro truppe all'assalto della Sicilia (luglio 1943) e poi della Normandia (giugno 1944) senza il rischio di una più che probabile ecatombe umana. A sua giustificazione (che non significa assoluzione[61], essendo beninteso che lo

Mancano poi i dati delle perdite dell'Asse durante la fase offensiva d'estate (minimo altri 200.000 uomini). In conclusione l'Asse dovrebbe aver perso complessivamente oltre 1.100.000 soldati (molti di più secondo i calcoli sovietici) di cui circa 400.000 prigionieri. Di questi 160.000 erano Romeni, chi morto sul campo chi trascinato nei campi di lavoro forzato.

60 P. 90, trad. it.; p. 79, trad. spagn.; p. 178, ed. romena. In pensieri successivi del 1 e del 3 febbraio si evince ancor più chiaramente come Eliade speri dapprima in un'eventuale riscossa delle forze dell'Asse e infine paventi invece un'immediata caduta della Germania. Il tutto naturalmente in funzione dei destini del suo paese: "Penso che il 1943 potrebbe significare l'anno più tragico della storia della Romania", a cui del resto fa da sfondo "l'agonia dell'Europa".

61 Al riguardo condividiamo in generale l'equilibrata e lucida posizione di Marta Petreu, in un articolo estremamente ben informato (a parte un'eccessiva sicurezza per quanto riguarda la durata e l'estensione delle simpatie legionare di Eliade), "The 'Generation '27' Between the Holocaust and the Gulag", *Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires et culturelles*, 4, 2007, 3-4, 7-25, spec. 17-23: "Cioran, Eliade, Noica had about the same kind of guilt; their nationalism, crowned with xenophobia and anti-Semitism (in questo caso il discorso riguarda solo Cioran, per stare ai fatti) undermined the moral barriers of the Romanian world, of the Romanian civil and political world, making it accept the unacceptable: the racial crimes (against the Jews and gipsies) during the Second World War" (23).

storico non può in nessun caso arrogarsi il ruolo dell'inquisitore e del giustiziere) si devono tenere in considerazione due fatti: 1. che egli, il romeno-centrico Eliade, che non nasconde affatto questo suo peculiare ego-centrismo, giudica esclusivamente dal punto di vista degli interessi della Romania[62]; 2. che egli, nell'inverno del 1942-43, come tanti altri non era al corrente delle operazioni di sterminio degli Ebrei, la cosiddetta "soluzione finale" che fu progettata da Hitler e dal suo entourage solo nel gennaio del 1942 e attuata, con teutonica precisione e riservatezza[63], a partire dagli immediati mesi successivi. La seconda considerazione è che Eliade si dimostra un lucido, realista analista politico (che differenza dall'Eliade del triennio 1936-1938, in preda a una romantica infatuazione per la legione di Codreanu e disposto a una fede inconcussa nelle sue magnifiche sorti!). Le sue profezie, anche le più pessimistiche (a parte la durata dell' "eone" comunista), si verificarono punto per punto. Churchill e Roosevelt, prima a Teheran alla fine del 1943 e poi a Yalta all'inizio del 1945, furono certo in qualche modo manipolati dal dittatore russo, ma dovettero comunque accettare il fatto compiuto che, a prescindere da ogni dichiarazione nominale da parte di Stalin sulla promozione di libere lezioni, ogni potenza si sarebbe sentita autorizzata ad imporre il proprio sistema politico negli stati dove esercitava il controllo militare. Per quanto riguarda in particolare la Romania, prima con il regime caratteristicamente stalinista di Ana Pauker (1945-1952) e, con notevoli peggioramenti, di Gheorghe Gheorghiu-Dej (1952-1965), e poi con il ceauseschismo (1965-1989) e i suoi eredi, il paese ha sperimentato i peggiori orrori e terrori della storia: stupri, saccheggi, esecuzioni e deportazioni di massa nei riguardi della minoranza germanofona; espropri, maltrattamenti ed omicidi indiscriminati dei "nemici di classe"; collettivizzazione forzata delle terre; sistematica distruzione di ogni vera o presunta opposizione; persecuzioni religiose cinicamente mirate a promuovere l'astio interconfessionale; campi di lavoro forzato e di rieducazione; torture fisiche e psicologiche e ogni tipo di sadica nefandezza perpetrati nelle prigioni di Jilava, Sighet,

62 Come nota finemente il discepolo Culianu, Rec. cit. (n. 2), 161, "His particularly keen feeling for the sufferings of the Romanian people might have *occasionally* blinded him to the sufferings of others" (sottolineatura nostra).

63 Come risulta dagli atti del processo di Norimberga, perfino due altissime autorità del terzo Reich come l'ammiraglio Karl Dönitz e il ministro degli armamenti Albert Speer testimoniarono, e in parte convinsero i giudici, di non avere nessuna conoscenza diretta della "soluzione finale".

Gherla, Aiud e Piteşti (la più tristemente famosa per gli esperimenti di lavaggio del cervello condotti nel triennio 1949-1952), durante la prima fase; persistenza della schiavitù e miseria di massa (denutrizione fisica, censura intellettuale e invasione financo della sfera genitale) sotto il regime soffocante della *securitate* e del maniacale *Conducător* Nicolae Ceauşescu durante la seconda fase. Il terrore della storia che ossessionava Eliade in quegli anni calamitosi avrebbe dunque di lì a poco rivelato la sua faccia raccapricciante, mordendo nelle carni e nello spirito milioni di suoi compatrioti. Diventa a questo punto fatuo e pretestuoso ogni esercizio di lettura che prescinda da una realtà così mostruosa e incalzante[64].

In un'annotazione successiva, del 7 giugno 1943, quando ormai le sorti della guerra erano segnate ma il suo paese era ancora in guerra a fianco dell'Asse, Eliade formula una diagnosi lucidissima, benché spiacevole, dei destini prossimi e futuri del suo paese. "La Romania e anche la nazione romena stanno attraversando la peggiore crisi della loro esistenza. Siamo ai confini di un impero di sei volte più esteso dell'intera Europa; con duecento milioni di abitanti che nell'anno duemila arriveranno all'incirca a quattrocento o cinquecento milioni; con uno spazio economico e geopolitico formidabile, con una mistica sociale ed ecumenica che diverrà popolare soprattutto alla fine della guerra (fame, miseria, rovine, rivolte, disperazione, ecc.). Davanti a questo colosso che marcia vittorioso, una Romania malata, ottimista e credula. …In questa tempesta decisiva, i nostri nocchieri sono cechi ["piloti orbi"!]. Il nostro esercito è stato decimato in Russia; abbiamo perso tutto l'armamento a Stalingrado, mentre gli Ungheresi hanno conservato intatta la loro forza militare. Il nostro sacrificio di sangue è compromesso dalla tattica idiota

64 La cruda realtà si impone di fronte alla mitologizzazione dell'Asia barbarica delle steppe, che sarà viva in una seconda fase: cfr. Florin Ţurcanu. "Southeast Europe and the Idea of the History of Religions in Mircea Eliade", in C. K. Wedemeyer & W. Doniger (eds.), *Hermeneutics, Politics, and the History of Religions: The Contested Legacies of Joachim Wach and Mircea Eliade*, New York, OUP, 2010, 241-260, spec. 259. Banalizzante, non scevra di errori od omissioni fattuali, e sottilmente faziosa, benché non priva di qualche intuizione acuta, la lettura di Carlo Ginzburg, "Mircea Eliade's Ambivalent Legacy", in C. K. Wedemeyer & W. Doniger (eds.), *Hermeneutics, Politics, and the History of Religions: The Contested Legacies of Joachim Wach and Mircea Eliade*, New York, OUP, 2010, 307-323, spec. 309-314. Inaccettabili le considerazioni finali su Eliade come storico delle religioni: invece di fornire argomenti dimostrativi (nei limiti della sua dubbia competenza) lo storico-sciamano Ginzburg si limita a chiamare in causa due testimoni dimostrabilmente inattendibili come il discepolo prediletto di Eliade B. Lincoln (leninista) e il dumeziliano D. Dubuisson (diffamatore professionale impenitente).

dei nostri dirigenti politici, che tentano di fare il doppio gioco con gli anglosassoni, perdendo anche ciò che abbiamo preso ai tedeschi, senza ottenere niente dagli angloamericani. … Ică [Mihai Antonescu, il ministro degli esteri romeno] non comprende ciò che gli Ungheresi hanno sempre capito: che uno stesso uomo non può fare due politiche, che il suo dovere è di ottenere il massimo dai Tedeschi sulla base dei nostri sacrifici, lasciando che sia un *altro*, se ce ne sarà bisogno, a fare un'*altra* politica. … Nessuno vede il semplice fatto che, se i Russi non possono essere sconfitti, la caduta della Germania avrà come conseguenza l'occupazione della Romania da parte dei sovietici, con tutto quello che seguirà: l'esecuzione dei centomila uomini che, a dispetto, delle loro colpe, costituiscono oggi il fenomeno romeno".[65] Queste dichiarazioni confermano la lucidità della visione, e della conseguente diagnosi storico-politica, del Nostro, ma anche la sua sordità di fronte ad altri drammi che si sono consumati e che si consumeranno nella storia del mondo, tutto è sentito e giudicato in funzione della patria romena: "Senza la mia nazione, nulla m'interessa più nella storia" (10 ag. 1943)[66].

Passiamo ora all'Italia, un altro paese che è in vari modi onnipresente nei pensieri dell'Eliade portoghese. Fin dalla sua prima gioventù il Nostro aveva, come tanti Romeni prima e dopo di lui, molto amato l'Italia, visitata a vent'anni nel marzo-aprile del 1927 e poi nell'aprile-giugno del 1928, ed è un fatto che – come è stato scritto – "Mircea Eliade senza l'Italia non sarebbe stato Mircea Eliade"[67]. Tanto più sconvolgente leggere i giudizi sferzanti[68] a cui si lascia andare dopo la

[65] P. 114, trad. it.; p. 99, trad. spagn.; p. 199-200, ed. romena.

[66] P. 123, trad. it.; p. 106 , trad. spagn.; p. 209, ed. romena. Cfr. anche le riflessioni amare e pacate del 1 gennaio 1944, in cui egli si rinchiude nella sua sfera personale, e del 13 aprile 1945, quando, essendosi ormai insediato il 6 marzo dello stesso anno il governo di Petre Groza (1884-1958), egemonizzato dai comunisti, Eliade prende atto, con rassegnato sconforto del realizzarsi delle sue previsioni: "Inutile lottare: il destino ha già scelto; i sovietici vinceranno la guerra e la pace. La Romania è tornata indietro di centoventi anni; all'epoca del protettorato russo. … I nostri poveri governanti sono solo degli strumenti. Al primo cenno di autonomia, verranno tolti di mezzo. Perciò, è probabile che non lo facciano". Ma ciò puntualmente si verificò sette anni dopo, nel maggio del 1952, quando la stessa Ana Pauker, persa la fiducia del padrone al Cremlino, in quanto ebrea di origine borghese e "troppo morbida", fu "purgata".

[67] Marin Mincu e Roberto Scagno, "Nota dei curatori", in *Mircea Eliade e l'Italia*, Milano, Jaca Book, 1987, 9-10, spec. 10.

[68] Accuratamente riprodotti nella brillante recensione di Simone Paliaga su "Libero", 19 nov. 2009, 36-37, spec. 37.

capitolazione dell'Italia nell'estate del 1943 e la successiva liberazione nella primavera del 1945. Già il 3 agosto 1943, una settimana dopo la caduta del governo di Benito Mussolini, egli non nascondeva la preoccupazione che, a seguito di un collasso del fronte italiano e uno spostamento di divisioni tedesche nella penisola per contenere l'avanzata anglo-americana, l'esercito sovietico avrebbe aumentato la pressione contro il suo paese accelerandone il processo di "liberazione"[69]. Quando l'8 settembre successivo giungono anche in Portogallo le notizie dell'armistizio (in realtà una resa incondizionata) di Cassibile, "che tutto il mondo aspettava, ma non in questo modo perfido", la collera di Eliade è incontenibile, convinto come è che nessuno può ormai fermare l'avanzata inarrestabile delle armate sovietiche sul fronte orientale e la fine del suo paese si avvicina. (Aveva visto giusto perché più o meno un anno dopo, il 12 settembre 1944, il suo paese firmerà infatti con Russi e alleati un analogo armistizio-resa dopo un analogo colpo di stato da parte del re Mihai che aveva portato all'arresto del "Duce" romeno Ion Antonescu: uno dei tanti parallelismi nelle storie dei due paesi latini). "L'ultimo simpatizzante dell'Italia a Lisbona – io ero quello – gira anche lui la testa e sputa. Mai avrei creduto che gli Italiani potessero essere dei lacchè. Adesso ne sono convinto. La loro uscita dalla guerra è altrettanto vergognosa della loro entrata. Spero di vivere abbastanza da assistere alla diaspora degli Italiani trasformati in camerieri e cantanti e vedere l'Italia data in affitto alle società turistiche"[70]. Egli usa questi toni danteschi contro la "serva Italia" (e non aveva ancora notizia dell'ignobile fuga a Brindisi dei reali e del governo al completo, né della mancata difesa di Roma, dovuta chiaramente alla pavidità se non al tradimento degli alti comandi) e mette effettivamente il dito in una delle molte piaghe del temperamento italico. Non visse comunque abbastanza per assistere alla diaspora di larghe schiere del suo stesso popolo, i Romeni di questo decennio, trasformati anch'essi "in camerieri e cantanti", per cause storiche ed economico-politiche le cui radici sono certo da collocarsi in quel preciso momento storico.

L'anno successivo, nel mese di luglio, quando il corpo diplomatico italiano, ormai allineato con i nuovi alleati, si adegua, salvo rarissime eccezioni, all'ordine della legazione britannica di ridurre al minimo i

[69] P. 122, trad. it.; p. 105, trad. spagn.; p. 207, ed. romena.
[70] P. 126, trad. it.; p. 109, trad. spagn.; p. 211, ed. romena.

contatti con i vecchi alleati, Eliade non tollera facilmente un tale disinvolto voltafaccia che considera alla stregua di un'offesa personale e annota, senza infingimenti e giri di parole: (dovrò) "ricordarmi in seguito la codardia ("poltroneria" in romeno, che rende il concetto in maniera ancor più espressiva) degli Italiani"[71]. Se ne ricorderà infatti dieci mesi dopo quando, a seguito dei tragici e orrendi eventi che hanno avuto luogo a Milano nel 28-29 aprile, ha modo di visionare nei giornali le foto macabre che attestano concretamente quella cruda e oscena realtà. Nel diario del 16 maggio 1945 la sua penna ricorre a un linguaggio molto basso, per non dire triviale, per assurgere finalmente ai toni alti dell'indignazione massima. "Ho visto le foto di piazza Loreto a Milano; Mussolini di profilo, accanto alla sua amante con la quale è stato fucilato; e, poi, ho visto il duce appeso per i piedi. L'ultima briciola di stima che nutrivo per il popolo italiano è scomparsa. Popolo di servi, di traditori e di ruffiani. Hanno sfilato accanto al cadavere di Mussolini cinquemila operai di Milano, e ognuno di loro ha dichiarato i suoi sentimenti antifascisti dando una pedata nel culo al duce. Ovviamente, hanno avuto questo coraggio perché colpivano un cadavere. Che hanno fatto gli operai antifascisti di Milano, per oltre vent'anni? Quanti complotti, quante insurrezioni? Tutto questo è grave e ignominioso. Mussolini che cerca di salvarsi, anziché togliersi la vita. Mussolini arrestato assieme a tutto quanto il governo repubblicano fascista, benché vi sia ancora in Italia un esercito tedesco di quasi un milione di soldati, sul punto di arrendersi. L'hanno potuto catturare perché è stato tradito. Ed è stato tradito perché era circondato da Italiani"[72]. Tutto questo è molto triste a leggersi per un Italiano perché non può essere liquidato come la reazione rabbiosa di un uomo di parte sconfitto dal precipitare degli eventi. Innanzitutto questa cronaca presenta dati di fatto inoppugnabili, anche se parziali, perché certo non mancarono, almeno a partire dal marzo 1944, i complotti e le insurrezioni di operai milanesi, fatti di cui però difficilmente Eliade poteva essere al corrente. D'altra parte anche il giudizio politico e morale è largamente condivisibile, anche se è evidente che sulla dichiarazione finale agisce qualche stereotipo letterario sulla propensione degli Italiani al tradimento e, per la verità storica, deve essere riconosciuto che in effetti il primo tradimento fu consumato dagli alti comandi tedeschi, i quali,

[71] P. 155, trad. it.; p. 133, trad. spagn.; p. 238, ed. romena.
[72] P. 276, trad. it.; p. 236, trad. spagn.; p. 363, ed. romena.

all'insaputa di Adolf Hitler e Benito Mussolini, ma con un tacito accordo di Heinrich Himmler, avviarono, fin dall'inizio di marzo, l' Operazione *Sunrise* che prevedeva la resa separata delle forze tedesche nel nord Italia ed il trapasso dei poteri dalla Repubblica Sociale Italiana agli Alleati[73]. Volendo spiegare, dal punto di vista della psicologia eliadiana, questo giudizio che, ripetiamo, ha una sua validità etica e storico-politica[74],

[73] Il generale delle SS Karl Wolff e l'agente segreto americano Allen Dulles si incontreranno l'8 marzo a Zurigo per discuterne i termini. Il 19 marzo Wolff si incontrerà ad Ascona con i generali americano Lyman Lemnitzer e inglese Terence Airey. Venerdì 20 aprile 1945 il generale Heinrich von Vietinghoff-Scheel dette l'ordine di ripiegamento verso Rovereto alla 10ª e 14ª armata, con l' assenso di Rudolph Rahn ambasciatore presso la RSI. Residue forze fasciste invece si raggrupparono invano nel cosiddetto ridotto alpino repubblicano. L'esecuzione di Mussolini il 28 aprile fece apparire infatti vana ogni velleità di resistenza. Come da accordi presi tra le parti, il 29 aprile 1945 le forze tedesche firmarono la resa di Caserta (che divenne pienamente operativa solo la mattina del 3 maggio), limitando al minimo le occasioni di scontro con le forze alleate nel frattempo avanzate nel nord Italia. Cfr. Erich Kuby, *Il tradimento tedesco*, Milano, Rizzoli, 1983.

[74] Si legga il resoconto nell'Enciclopedia online Wikipedia (che in questo caso rappresenta una fonte attendibile che nessuno ha mai pensato di contestare), alla voce "Benito Mussolini". "I corpi di Mussolini e degli altri giustiziati furono poi trasportati a Milano e scaricati in piazzale Loreto, nello stesso luogo dove l'anno precedente erano stati fucilati e lasciati esposti al pubblico quindici partigiani (come rappresaglia per un attentato non rivendicato). La gente accorsa in piazza prese ad insultare i cadaveri, infierendo su di loro con sputi, calci, spari ed altri oltraggi, accanendosi in particolare sul corpo di Mussolini [Un'immagine della voce Wikipedia corrispondente in francese, "Mussolini et Clara Petacci dans une morgue à Milan, après leur exécution et mutilation, avant l'autopsie", mostra chiaramente gli effetti devastanti del trattamento sul volto del Duce, soprattutto se lo si confronta con quello dell'amante che appare intatto. NdR]. Il servizio d'ordine, composto di pochi partigiani e vigili del fuoco, decise quindi di appendere i corpi a testa in giù alla pensilina di un distributore di benzina [Malsano appare il tentativo, in una recente trasmissione televisiva, da parte di un personaggio ambiguo come Giorgio Bocca di giustificare, anzi moralizzare, l'infamia dell'impiccagione. NdR]. Ai cadaveri si aggiunse poco dopo quello di Achille Starace (già segretario del PNF ma caduto in disgrazia e privo di cariche nella RSI) fermato per le strade di Milano mentre faceva jogging e fucilato alla schiena dopo un processo sommario. Passate alcune ore, su pressione delle autorità militari alleate preoccupate per la tutela dell'ordine pubblico, i corpi furono trasportati all'obitorio, il cadavere di Mussolini fu sottoposto ad un'approfondita ricognizione, ma non ci fu una vera autopsia; quello della Petacci fu solo composto in una bara. L'uccisione di Mussolini e della Petacci, e la decisione di esporre i corpi al pubblico ludibrio, ricevettero successivamente numerose critiche anche da parte di esponenti della Resistenza antifascista. Lo stesso Ferruccio Parri, capo del CLN, definì la vicenda "uno spettacolo da macelleria messicana" e Pertini dichiarò: "A Piazzale Loreto l'insurrezione si è disonorata". Ancora

bisogna rifarsi al suo recente passato di innamorato dell'Italia e della sua cultura in tutte le sue manifestazioni (compresa quella politica): un innamorato tradito si dimostra sempre inesorabilmente crudele verso l'amata.

Di lì a due mesi, infatti, il Nostro si scatena, con toni non meno violenti e beffardi, contro i suoi stessi compatrioti. Avendo assistito nel luglio 1945 alla proiezione di un film inglese, "The Adventures of Tartu" (1943), in cui l'attore Robert Donat impersona il ruolo di Jan Tartu, capitano della Guardia di Ferro, con sembianze da damerino, furfante e cialtrone, mentre dapprima si arrabbia e si indigna per come veniva insultato il suo popolo, a mente fredda riconosce l'infondatezza della propria indignazione. E il giorno seguente (22 luglio 1945) annota nel suo diario: "Ma, adesso, riconosco di essere stato ridicolo. I Romeni li si giudica da come si fanno conoscere all'estero. E, all'estero, sono *così*. Il regista inglese non si è sbagliato. Così sono i Romeni a Lisbona, come a Parigi e a Londra. Alcune migliaia di furfanti e cialtroni più o meno simpatici classificano senza rimedio la nostra nazione"[75]. Frustrato dagli eventi e deluso dai suoi compatrioti, Eliade, profondamente marcato com'è dalla sua etica di nazionalista e moralista, non fa sconti neanche ai rappresentanti del suo popolo che si comportano nella realtà secondo schemi ben lontani da quelli da lui vagheggiati nella sua grande illusione del biennio 1937-38.

È giunto ora il momento di porsi la domanda fondamentale. Il *Diario* fornisce nuovi dati per quanto riguarda i modi e i tempi dell'adesione di Eliade al movimento legionario (*Miscarea Legionare*), detto

oggi alcuni interrogativi restano aperti, sulla legittimità dell'accaduto e sulle motivazioni che vi condussero. Non è possibile tuttavia esprimere una valutazione univoca e oggettiva, che non tenga conto delle circostanze e del contesto storico. Il solo dato di fatto che si può osservare è che in Italia non fu celebrato un processo giudiziario nei confronti dei gerarchi fascisti paragonabile a quello tenutosi a Norimberga contro il Nazismo. Un simile processo, pur con tutti i suoi limiti, sarebbe comunque potuto risultare espressione di un giudizio al di sopra delle parti". Quello che risulta inaccettabile ad Eliade e a chi scrive, così come a personaggi al disopra di ogni sospetto come un Parri e un Pertini, è l'insulto al cadavere da parte della folla (permesso dalle autorità partigiane – toccò ai comandi alleati porre fino a questo spettacolo osceno) e – fatto forse ancora più grave – la barbarie insita nella vendetta sulla vita e sul corpo impotente di una persona totalmente innocente quale era Claretta Petacci. Migliaia di milanesi parteciparono, per la loro infamia, a questo rituale di guardonismo becero e infame, e il tutto fu diligentemente filmato da operatori americani.

[75] P. 283-284, trad. it.; p. 242, trad. spagn.; p. 370, ed. romena.

anche Guardia di Ferro[76]? La risposta è affermativa. Uno dei problemi che ha sempre arroventato la discussione sul legionarismo di Eliade[77] è quello

[76] Uno dei tanti equivoci, basati su ignoranza e faziosità, che circolano su questo argomento è quello di vedere nella Guardia di Ferro l'ala paramilitare del Movimento Legionario, mentre Guardia di Ferro è uno dei nomi che furono assunti dalla Legione (*Legiunea Arhanghelului Mihail*) pochi anni dopo (1930) la sua costituzione (1927). Il fenomeno legionario è estremamente complesso e variegato e la sua comprensione presuppone che il pensiero venga liberato da decine di pregiudizi relativi alla storia moderna e contemporanea della Romania, senza pretendere di applicare – *in un senso o nell'altro* – etichette approntati per altri "fascismi" o "pseudo fascismi".

[77] Che è un dato inconfutabile. Diverso è il problema del suo ruolo effettivo nel movimento e poi nel partito politico *Totul Pentru Ţară*, "Tutto per la patria" fondato da C. Z. Codreanu nel 1937, un problema questo del quale secondo me non si verrà mai a capo in mancanza di una documentazione inoppugnabile. Su questo tema esiste una letteratura strabocchevole in varie lingue (italiano, inglese, romeno, francese, tedesco, spagnolo etc.) che non può e non deve essere tenuta in considerazione in quanto inquinata da manifesta ignoranza, imbecillità e/o pregiudizio politico. Fondamentali invece sono le due raccolte di fonti (gli articoli pertinenti pubblicati da Eliade su riviste dal 1927 al 1938), preceduti da introduzioni di diverse dimensioni e diversa impostazione ma entrambi indispensabili: Mircea Handoca (a cura di), Mircea Eliade, *Textele "legionare" şi despre "Românism"*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2001; Hannelore Müller, *Der frühe Mircea Eliade. Sein rumänischer Hintergrund und die Anfänge seiner universalistischen Religionsphilosophie*, Münster, LIT, 2004 (una dissertazione di Marburg, diretta da Kurt Rudolph, con la traduzione tedesca dei testi). Imprescindibili sono anche i capitoli relativi nelle due principali biografie di Eliade: Mac Linscott Ricketts, *Mircea Eliade. The Romanian Roots 1907-1945*, 2 voll., Columbia U. P., New York 1988 (trad romena con note aggiornate, *Rădăcinile româneşti ale lui Mircea Eliade*, 2 voll., Bucarest, Criterion, 2004, 350-395), e Florin Ţurcanu, *Mircea Eliade. Le prisonnier de l'histoire*, Paris, La Découverte, 2003, 227-301, spec. 264). I due saggi di Claudio Mutti, *Mircea Eliade e la Guardia di Ferro*, Parma, Ed. all'Insegna del Veltro, 1989 e *Le penne dell'Arcangelo. Intellettuali e Guardia di Ferro*, Milano, Soc. ed. Barbarossa, 1994, 53-73 (di entrambi esistono trad. romene; il secondo è uscito prima in versione francese) sono importanti perché l'autore utilizza fonti romene e italiane con rara sagacia, viziata però da manifesta fantasia e partigianeria (ironicamente, mentre in Italia, soprattutto nella storiografia collocata a sinistra, le sue ricostruzioni sono accolte con favore, in Romania esse hanno suscitato un quasi unanime dissenso). Molto più attendibile la monografia di Mihaela Gligor, *Mircea Eliade. Anii tulburi: 1932-1938*, Bucarest, Euro Press, 2007 (una tesi diretta da Marta Petreu), che tra l'altro utilizza con intelligenza l'epistolario e parti inedite del diario. Nella in genere povera, se non miserabile, saggistica del recente passato (soprattutto italiana, americana e francese) si distaccano, per conoscenza delle fonti primarie e acume di interpretazione, gli interventi del discepolo I. P. Culianu, "Mircea Eliade und die blinde Schildkröte", in *Die Mitte der Welt. Aufsätze zu Mircea Eliade*, hrsg. von Hans Peter Duerr, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, 216-243; e del suo interprete più accurato e fedele, Roberto Scagno, "Alcuni punti fermi sull'impegno politico di Mircea Eliade nella Romania interbellica: un commento critico al dossier 'Toladot' del 1972", in *Esploratori del pensiero umano. Georges Dumézil e Mircea Eliade,*

del suo (mancato!) "pentimento" nei confronti del suo "painful slip in youth"[78] e del correlato "rinnegamento" dell'operato e dell'ideologia del movimento politico-religioso di cui era stato un convinto supporter dal gennaio 1937 (data dei primi interventi apertamente legionari in *Vremea*) al 12 novembre 1938, quando esce dal campo di reclusione di Miercurea Ciuc, con l'idea che la sua generazione non aveva ormai più "un destino politico"[79], idea vieppiù consolidata dopo la tragica fine del suo idolo Codreanu appena due settimane dopo (30 novembre). Nelle note di diario tenute negli ultimi mesi del 1945 troviamo degli elementi in parte nuovi[80] riguardo al suo (relativo) pentimento e al suo (peculiare) rinnegamento. Proprio descrivendo le sue reazioni alla interpretazione macchiettistica del capitano Tartu, riportate sopra, egli annota: "Non me la sono presa perché si attaccava la Guardia di Ferro (io l'attacco con maggior violenza [*eu o atac mai virulent*])". Questo conferma evidentemente che fin dagli anni dell'esilio portoghese, Eliade era passato a un atteggiamento di distacco, come sembra già documentato nelle *Memorie* in relazione agli anni precedenti, che sono anche gli anni della breve presa di potere da parte del partito legionario (dal 14 sett. 1940 alla fallita ribellione del 21-23 gennaio 1941), Eliade aveva assunto posizioni di critica virulenta nei confronti dei suoi ex-camerati. Ciò è ampiamente confermato da una annotazione del 18 sett. 1945, quando Eliade era ormai a Parigi da due giorni e si era evidentemente incontrato con altri emigrati romeni (Emile Cioran, Ioan Bianu, Hélène Vacarescu/o) ed erano cominciate discussioni e rese di

a cura di J. Ries e N. Spineto, Milano, Jaca Book, 2000, 259-289 (anche in versione francese e romena abbreviata). Da parte romena si segnalano oltre al citato intervento di M. Petreu (n. 59) il panorama critico di István Keul, "Politische Myopie, mystische Revolution, glückliche (Un)Schuld? Mircea Eliade und die legionäre Bewegung: rezentere rumänische Perspektiven", in *The Study of Religion under the Impact of Fascism*, ed. H. Junginger, Leiden, Brill, 2008, 397-418, che studia la ricezione dell'Eliade politico in Romania soprattutto attraverso le opere recenti di due autori-testimoni come S. Alexandrescu (1998) e M. Călinescu (2001).

78 Culianu, Rec. cit.,161.

79 M. Eliade, Les moissons du solstice (Mémoire II : 1937-1960), Paris, Gallimard, 1988, 35.

80 Le ripetute condanne delle azioni omicide perpetrate dalla legione in *Les moissons*, 31-68, *passim*, in part. 37, n. 1 ("les terroristes légionnaires ont commis des crimes innombrables et odieux"), di norma ignorate nelle istruttorie avviate dai grandi inquisitori (il più noto dei quali è lo scrittore Norman Manea), da sole non sono significative in quanto l'autore potrebbe aver manipolato e censurato le sue stesse memorie.

conti, non solo le conversazioni salottiere di cui si dà scrupoloso resoconto nelle parti di diario pubblicate da Eliade stesso[81]. La riflessione finale a seguito di uno di questi burrascosi incontri è la seguente: "La legione ha distrutto un'intera generazione e ha mandato in rovina tutti quelli che sono stati in contatto con essa, per quanto sporadicamente"[82].

La settimana successiva a Parigi egli incontra un altro espatriato del suo paese, il drammaturgo franco-romeno Eugen Ionesco (1909-1994), che aveva anche lui fatto parte del gruppo di "Criterion"[83], ma da posizioni scettico-anarcoidi, molto lontane quindi da quelle di Eliade, Costantin Noica (1909-1987) ed Emil Cioran (1911-1995) tutti entusiasti legionari[84]. Il colloquio fra i due ha luogo il 4 ottobre e più che di una

81 M. Eliade, *Fragments d'un journal*, Paris, Gallimard, 1973 (trad. ital. Torino, Boringhieri, 1976), 5-7.

82 Tradotto in nota* di Garrigós, in *Diario Portogués* (1941-1945), cit., 242. Letto nella fotocopia del manoscritto originale conservato alla Biblioteca Joseph Regenstein di Chicago ("Special Collections"), non riprodotto nell'edizione Humanitas del 1993.

83 Su quale si veda l'acuto saggio di Giovanni Rotiroti, *La comunità senza destino. Ionesco, Eliade, Cioran all'ombra di Criterion*, Firenze, www.ilcounseling.it, 2008.

84 Per capire il personaggio e le sue idiosincrasie è molto utile leggere un brano dalla lettera che egli indirizza da Parigi al suo ex-professore di estetica dell'Università di Bucarest, Tudor Vianu. È datata 19 settembre 1945 (quindi appena tre giorni dopo l'arrivo di Eliade a Parigi). "La generazione 'Criterion', la tronfia, infatuata 'giovane generazione', di quindici o dieci anni fa si è decomposta, è marcita. Nessuno di noi ha ancora quaranta anni e siamo finiti. Gli altri, tantissimi, sono morti. La tua generazione ha avuto molta più fortuna. Noi eravamo certi sbandati, certi sciagurati. Per quel che mi riguarda non ho da rimproverarmi di essere stato fascista. Ma questa cosa si può rimproverare a quasi tutti gli altri. M. Sebastian ha mantenuto una mente lucida e un'umanità autentica. È un vero peccato che non ci sia più. Cioran è qui, esule. Ammette di aver sbagliato, in gioventù, ho difficoltà a perdonarlo. È arrivato o arriverà in questi giorni Mircea Eliade: per lui tutto è perduto visto che 'ha vinto il comunismo'. Lui è un grande colpevole. Ma lui, Cioran, quell'imbecille di Noica, il grasso Vulcănescu e tanti altri (Haig Acterian, M. Polihroniade) sono vittime dell'odioso defunto Nae Ionescu. Se non ci fosse stato Nae Ionescu (o se non avesse litigato con il re) avremmo avuto, oggi, una generazione di condottieri valorosa, tra i 35 e i 40 anni. A causa sua tutti sono diventati reazionari. Il secondo colpevole è Eliade: a un certo momento stava per adottare una posizione di sinistra. Da allora sono passati quindici anni. Haig Acterian, Polihroniade erano stati comunisti. Sono morti per la loro stupidaggine e testardaggine. Eliade, anche lui, ha trascinato una parte dei 'colleghi di generazione' e tutta la gioventù intellettuale. A Nae Ionescu e Mircea Eliade hanno dato terribilmente ascolto. Cosa sarebbe stato se questi fossero stati buoni maestri? Accanto a loro, Crainic non conta. A causa di Nae Ionescu, Haig Acterian e Polihroniade sono morti. E quello stupido zoticone, Costin Deleanu e il poeta Horia Stamatu sono fuggiaschi in Europa (li vedremo in Francia uno di questi giorni), come anche Eliade, Cioran, e Amzăr. E quegli altri

"lunga conversazione", come Eliade annota pudicamente nella parte del suo diario data alle stampe[85], si trattò di un furioso battibecco, in cui il più giovane dei due non risparmiò all'altro ogni genere di rampogne, il contenuto delle quali risulta chiaramente dalle lettere di Ionesco e da altre parti inedite del diario di Eliade (con la sinistra retorica degli odierni castigatori l'amico Ionesco gli addossa anche la responsabilità di Auschwitz). Eliade difende sé stesso presumibilmente con gli argomenti che conosciamo dalle memorie (di avere creduto nella legione come movimento di rigenerazione spirituale, di non averne mai condiviso l'operato politico)[86], senza riuscire affatto a convincere il suo amico-antagonista. Tornato a casa, egli traccia nel suo diario, in forma altamente drammatica, la diagnosi del male che ha colpito la sua generazione, suggerendone al tempo stesso la terapia. "Dopo la morte di Codreanu e degli altri capi la Guardia è divenuta uno *strigoi* ("vampiro-fantasma") … Alla stregua di un essere vittima di una morte violenta, la Guardia si è trasformata in un vampiro. Non può avere riposo, né nella tomba né nella storia. Col sangue dei Legionari e di quelli uccisi dai Legionari il vampiro ha continuato a 'vivere'. Bisogna porre fine a questo stato di cose, integrandolo. … La psichiatria cura le astenie e le neurosi aiutando il paziente a integrare nella sua personalità certi conflitti, traumi, ossessioni, etc., che rendono la sua vita un fallimento. Dobbiamo procedere alla stessa maniera, integrando i traumi, le offese, gli errori, i crimini, le furie

rincretiniti sono inutilizzabili: il farabutto Paul Sterian (è ancora in Turchia?), il pallone gonfiato di Vulcănescu, l'imbecille Cantacuzino, l'infatuato, stupido, magniloquente Dan Botta, l'affettato, l'ipocrita Constantin Noica, il cialtrone Petru Manoliu. Alcuni sono morti per la loro cretineria, gli altri, per fortuna, ammutoliti – tutta la generazione di 'Criterion' è distrutta. La fatalità insegue tutti, sia quelli che si sono lasciati catturare dalla stupidità e dalla follia, sia quelli rimasti lucidi" (trad. di G. Rotiroti, *La comunità,* cit., 3-4). È chiaro che se Nae Ionescu e Mircea Eliade fossero stati "buoni maestri" non sarebbero stati N. Ionescu e M. Eliade. La storia, anche se non soprattutto quella intellettuale, non si fa con i se.

[85] Eliade, Fragments d'un journal, cit., 7.

[86] Di fronte alle pressioni del ministro Armand Călinescu (1893-1939) per ottenere da lui una dichiarazione di "dissociazione" dalla Legione Eliade rifiuta, affrontando i mesi di detenzione nel campo di Miercurea Ciuc, perché, pur non credendo al "destino politico" della sua generazione, e neanche alla "stella" di Codreanu, giudicava "inconcepibile" (cioè disonorevole) una dissociazione da una "generazione in pieno terrore", in un momento in cui "si processavano e perseguitavano degli innocenti" (*Les moissons*, cit., 36-37).

della Guardia, e andare avanti"[87]. Due considerazioni ci vengono alla mente. In primo luogo, è singolare – ed ironico – che il Nostro, notoriamente avverso a Freud e alla sua visione del mondo, utilizzi in chiave di finalismo storico un metodo terapeutico tipicamente psicoanalitico. L'integrazione di cui egli parla non è che la trasfigurazione sul piano del macrocosmo storico della tecnica della abreazione applicata al microcosmo individuale. Come è noto, l'abreazione si può definire come una forma di catarsi che permette al soggetto di incanalare e portare alla luce della coscienza i desideri, le esperienze e le paure inconsce che erano state precedentemente rimosse in quanto il loro contenuto appariva inaccettabile al soggetto. L'obiettivo terapeutico si raggiunge quando il soggetto accetta favorevolmente i contenuti precedentemente rimossi, agevolando la scomparsa dei sintomi associati alla rimozione dei materiali psichici sgraditi. La storia successiva dell'intellettualità romena dimostrerà se tale procedura ha funzionato o sarà destinata a funzionare in un futuro prossimo. Secondo, è sintomatico come, di nuovo, per un problema riguardante la vicenda sua personale e la storia della sua generazione Eliade, applichi il punto di vista dell'ermeneutica storico-religiosa. Mentre, come abbiamo visto nelle conclusioni della prima parte, le sofferenze della consorte Nina avevano realizzato il valore salvifico del sacrificio[88] in quanto questo era basato sull'Amore, e quindi Nina non si era trasformata in uno *strigoi*, nel caso della Guardia, il cui sacrificio non era sorretto da una forma genuina di amore e si nutriva invece di furore e di odio, il processo di integrazione-metabolizzazione non si era realizzato e la Guardia si era trasformata in un'ipostasi vampiresca che tormentava se stessa e gli altri succhiandone il sangue e protraendo attraverso di esso una forma di esistenza mostruosa.

[87] Questa pagina su cui ha richiamato di recente l'attenzione Călinescu, "Eliade and Ionesco in the Post-World War II Years", cit. (n. 10), 111, è tuttora inedita e si legge nel testo originale romeno dal manoscritto del diario conservato nella citata collezione della biblioteca dell'Università di Chicago.

[88] Sul sacrificio "fruttuoso" si veda Cristiano Grottanelli, "Fruitful Death: Mircea Eliade and Ernst Jünger on Human Sacrifice", 1937–1945, *Numen* 52, 2005, 116-145 (del quale non sono condivisibili le ambigue non-conclusioni).

References

Alexandrescu, S. (2006) *Mircea Eliade, dinspre Portugalia*, Bucarest, Humanitas,.

Avramescu, C. (2006) Citim una, înţelegem alta, *Dilema Veche*, 3 ag.

Călinescu, M. (2010) Eliade and Ionesco in the Post-World War II Years: Questions of Identity in Exile, in C. K . Wedemeyer & W. Doniger (eds.), *Hermeneutics, Politics, and the History of Religions: The Contested Legacies of Joachim Wach and Mircea Eliade*, New York, OUP, pp. 103-131.

Casadio, G. (2010) La vita sessuale di Mircea Eliade, *Rinascita*, 7 sett.

Cernat, P. (2006) Jurnalul unui om mare, in *Observator Cultural*, 338, Sett.

Culianu, I. P. (1984) Mircea Eliade und die blinde Schildkröte, in *Die Mitte der Welt. Aufsätze zu Mircea Eliade*, hrsg. von Hans Peter Duerr, Frankfurt am Main,Suhrkamp,

Culianu, I. P. (1992) *Journal* I; II; III; IV; Autobiography I; II; *Mircea Eliade, The Romanian Roots,* 1907-1945, *The Journal of Religion*, 72, 1, pp.157-161.

Eliade, M. (1976) *Fragments d'un journal*, Paris,Gallimard, 1973 ; trad. ital. Torino, Boringhieri,

Eliade, M. (1981) *Fragments d'un journal* II, Paris, Gallimard,

Eliade, M. (2007) *Tinereţe fără de Tinereţe*, Bucarest, Ed. Cartea Românească, 1981; rist. in *În curte la Dionis*, Bucarest, Humanitas, 2004, 285-374, spec. 369; trad. ital. *Un' altra giovinezza,* Milano, Rizzoli,

Eliade, M. (1987) *Nouăsprezece trandafiri*, Paris, Ethos di Ioan Cuşa, 1980; trad. it. *Diciannove rose*, Milano, Jaca Book,

Eliade, M. (1988) *Les moissons du solstice* (*Mémoire* II :1937-1960), Paris, Gallimard,

Eliade, M. (1993) *Jurnal* I (1940-1969) e II (1970-1985), ed.Mircea Handoca, Bucarest, Humanitas,

Eliade, M. (2001) *Diario Portogués* (1941-1945), traducción del rumano de Joaquín Garrigós, Barcellona, Editorial Kairós,

Eliade, M. (2006) *Jurnalul portughez şi alte scrieri*, a cura di S. Alexandrescu, in collaborazione con F. Ţurcanu e M. Zamfir, Bucarest, Humanitas,

Eliade, M. (2009) *Diario portoghese*, a cura di R. Scagno, trad. di C. Fantechi,

Milano, Jaca Book,

Evola, J. (1969) *Metafisica del sesso*, Roma, Ed. Mediterranee, 1958; II ed.

Ginzburg, C. (2010) Mircea Eliade's Ambivalent Legacy, in C. K . Wedemeyer & W. Doniger (eds.), *Hermeneutics, Politics, and the History of Religions: The Contested Legacies of Joachim Wach and Mircea Eliade*, NewYork, OUP, pp. 307-323.

Girardot, N. (2010) My Eliade: Personal Reflections on the Splendor of the Strange, the Sacred and the Sublime, in *Archaeus* 14, pp. 11-26.

Gligor, M. (2007) *Mircea Eliade. Anii tulburi: 1932-1938*, Bucarest, Euro Press,

Grottanelli, C. (2005) Fruitful Death: Mircea Eliade and Ernst Jünger on Human Sacrifice, 1937–1945, *Numen* 52, pp. 116-145.

Ron Groza, H. (2008) Comentarii despre Tinereţe fără Tinereţe, in *Origini. Romanian Root*s, 13, 6-7-8,[June-July-August 2008], 39-43.

Handoca, M. (2001) (a cura di), Mircea Eliade, *Textele "legionare" şi despre "Românism*", Cluj-Napoca, Ed.Dacia,

Idel, m. (2010) The Camouflaged Sacred in Mircea Eliade's Self-Perception, Literature, and Scholarship, in C. K . Wedemeyer & W. Doniger (eds.), *Hermeneutics, Politics, and the History of Religions: The Contested Legacies of Joachim Wach and Mircea Eliade*, New York, OUP, pp. 159-195.

Keul, I. (2008) Politische Myopie, mystische Revolution, glückliche (Un)Schuld? Mircea Eliade und die legionäre Bewegung: rezentere rumänische Perspektiven, in *The Study of Religion under the Impact of Fascism*, ed. H. Junginger, Leiden, Brill, pp. 397-418.

Kuby, E. (1983) *Il tradimento tedesco*, Milano, Rizzoli,

Mincu, M. Scagno, R. (1987) Nota dei curatori, in *Mircea Eliade e l'Italia*, Milano, Jaca Book, pp. 9-10.

Müller, H. (2004) *Der frühe Mircea Eliade. Sein rumänischer Hintergrund und die Anfänge seiner universalistischen Religionsphilosophie, Münster*, LIT,

Mutti, C. (1989) *Mircea Eliade e la Guardia di Ferro*, Parma, Ed. all'Insegna del Veltro,

Mutti, C. (1994) *Le penne dell'Arcangelo. Intellettuali e Guardia di Ferro*, Milano,Soc. ed. Barbarossa,

Nygren, A. (1971) *Eros och agape*, Stockholm 1936; *Eros und Agape*, Gütersloh 1937; *Eros e Agape*, il Mulino, Bologna

Petreu, M. (2007) The 'Generation '27' Between the Holocaust and the

Gulag, in *Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires et culturelles*, 4, pp. 3-4,7-25.

Linscott Ricketts, M. (2004) *Mircea Eliade. The Romanian Roots 1907-1945*, 2 voll., Columbia U. P., New York 1988; trad romena con note aggiornate, *Rădăcinile românești ale lui Mircea Eliade*, 2 voll., Bucarest, Criterion,

Linscott Ricketts, M. (2003) *Former Friends and Forgotten Facts*, Norcross, GA & Bucarest, Criterion,

Linscott Ricketts, M. (2010) Eliade's Religious Beliefs as Shown in the Portuguese Journal, in *Archaeus* 14, pp. 27-40

Rotiroti, G. (2008) *La comunità senza destino. Ionesco, Eliade, Cioran all'ombra di Criterion*, Firenze, www.ilcounseling.it,

Scagno, R. (2000) Alcuni punti fermi sull'impegno politico di Mircea Eliade nella Romania interbellica: un commento critico al dossier 'Toladot' del 1972, in *Esploratori del pensiero umano. Georges Dumézil e Mircea Eliade*, a cura di J. Ries e N. Spineto, Milano, Jaca Book,

Țurcanu, F. (2003) *Mircea Eliade. Le prisonnier de l'histoire*, Paris, La Découverte,

Țurcanu, F. (2010) Southeast Europe and the Idea of theHistory of Religions in Mircea Eliade, in C. K . Wedemeyer & W. Doniger (eds.), *Hermeneutics, Politics, and the History of Religions: The Contested Legacies of Joachim Wach and Mircea Eliade*, New York, OUP,pp. 241-260.

Volpi, F. (2000) *Dizionario delle opere filosofiche*, Milano, Bruno Mondadori,

Sul ruolo del Movimento Legionario nella storia della Romania tra le due guerre e in particolare nella vita di Eliade negli anni dell'impegno politico esiste un'importante serie di articoli in inglese che utilizza il modello della "religione politica" sviluppato soprattutto dall'italiano Emilio Gentile sulle tracce di Eric Voegelin e dello stesso Eliade. Ricordiamo Radu Ioanid,"The Sacralised Politics of the Romanian Iron Guard", *Totalitarian Movements and Political Religions*, 5, 3, 2004, 419-453 (da utilizzarsi con prudenza perché cita tutta una serie di dichiarazioni di Eliade decontestualizzandole); Stephen Fischer-Galati, "Codreanu, Romanian National Traditions and Carisma", *Totalitarian Movements and Political Religions*, 7, 2, 2006, 245-250; Valentin Săndulescu, "Sacralised Politics in Action:

the February 1937 Burial of the Romanian Legionary Leaders Ion Moţa and Vasile Marin, *Totalitarian Movements and Political Religions*, 8, 2, 2007, 259-269; Marius Turda, "NewPerspectives on Romanian Fascism: Themes and Options", Totalitarian Movements and Political Religions, 6, 1, 2005,143-150 (giustamente correttivo della prospettiva di Ioanid); Id., "Conservative Palingenesis and Cultural Modernism in Early Twentieth-Century Romania", *Totalitarian Movements and Political Religions*, 9, 4, 2008, 437-453.

"Eliade changed my life". About and beyond Eliade's correspondence*

Mihaela GLIGOR, Ph.D.
The Romanian Academy, Cluj-Napoca

Abstract:

When it comes to major personalities like Mircea Eliade, correspondence has a very important role in following and recognizing both personal details of his life and intellectual development. The present paper intends to analyze a part of Eliade's correspondence in order to show that he knew how to accept criticisms and also the suggestions of those who he was working with, and he didn't take his students' (or colleagues') ideas too "personally". In the same time, we try to show how Eliade changed the life of those who were in touch with him and how he was there, as a friend, for each and every one of them, both in personal and professional life. After all, in this lies the true inheritance of Eliade: he knew how to leave the "sacred" space of the discipline with which his name was synonymous, and enter into everyone's "profane" space, transforming it into a "sacred" space in which he, Eliade, was Deus otiosus.

Keywords:

Mircea Eliade, correspondence, inheritance, history of religion, intellectual development, criticism, comparative study.

* Article elaborated as a result of the project "Recuperarea şi valorificarea corespondenţei inedite dintre Mircea Eliade şi Henry Pernet" (2011), realized through "George Barițiu" History Institute Cluj-Napoca (Department of Humanities), www.history-cluj.ro.

Motto :"From the beginning, it was Mircea Eliade's personal myth that he was fated to live and work reciprocally in the two worlds of reason and imagination, fact and fiction".[1]

"Here was a man – perhaps the last man who will ever live – who tried to make sense of the *whole* of religion, in all of its known forms and throughout its entire attested history."[2]

In an article published in *Observator cultural*[3], immediately after 2006 EASR/IAHR Conference *Religious History of Europe and Asia* (Bucharest, September 20-23)[4], Sorin Alexandrescu, Mircea Eliade's nephew, discussed the way in which Eliade changed the lives of those who were in touch with him, as students and colleagues, or even of those who knew him only through his books.

In his article, Sorin Alexandrescu mentioned the name of Lindsay Jones, from Ohio State University, who edited and published in 2005 the second edition of *Encyclopedia of Religion*[5]. Alexandrescu was surprised to

[1] Norman J. Girardot, "Introduction. Imagining Eliade: A Fondness for Squirrels", in Norman J. Girardot and Mac Linscott Ricketts (Eds.), *Imagination and Meaning. The Scholarly and Literary Worlds of Mircea Eliade*, New York, The Seabury Press, 1982, p. 1.

[2] Nancy Auer Falk, "Eliade in Chicago: A Reminiscence", in Mihaela Gligor and Mac Linscott Ricketts (Eds.), *Întâlniri cu / Encounters with Mircea Eliade*, bilingual edition (Romanian and English), Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2005, p. 57; also in revised Romanian edition (Gligor and Ricketts, Eds., *Întâlniri cu Mircea Eliade*), Bucharest, Humanitas, 2007, p. 88.

[3] Sorin Alexandrescu, "Eliade changed my life" (I), *Observator cultural*, No. 85 / 12-18 October 2006 and "Eliade changed my life?" (II), *Observator cultural*, No. 86 / 19-25 October 2006.

[4] EASR – European Association for the Study of Religions, IAHR – International Association for the Study of Religions. With support of these two, Romanian Association for the History of Religions organized in 2006 the International Conference *Religious History of Europe and Asia*, Bucharest, 20-23 September, with the participation of many former students of Mircea Eliade. Many of them were also awarded at that time for their contribution to the history of religions.

[5] *Encyclopedia of Religion*, 15 Volumes, second edition, Editor in chief: Lindsay Jones, Macmillan Reference, USA, Thomson Gale, 2005. Lindsay Jones is also the author of *Twin City Tales: A Hermeneutical Reassessment of Tula and Chichén Itzá* (University Press of Colorado, 1995) and *The Hermeneutics of Sacred Architecture: Experience, Interpretation, Comparison* (Harvard University Press, 2000), two volumes; and co-editor with Davíd Carrasco and Scott Sessions of *Mesoamerica's Classic Heritage: From Teotihuacan to the Aztecs*

find out that Eliade was the reason behind Jones's decision to study religion: "I'm one of the many American students who started to study History of Religions because of Mircea Eliade, but, on the other hand, I remained for him [Eliade] indistinct, among others […]. I wanted to study architecture, but after meeting him [Eliade] I chose religion. I had no money for University and I could follow only one semester; in the other one I was chopping trees in the woods, to pay the taxes, and maybe then, in that loneliness, I understood what religion is and what Eliade told me"[6].

For several years now, working on the *subject* Mircea Eliade, I had the privilege to be in touch with many former students and colleagues of Eliade and it became so clear to me that, in one way or another – either in their academic studies or in their spiritual practice – , the encounter with Mircea Eliade changed their lives. He had widened their horizons and offered them new methodologies in their research work.

The continued global interest in "Eliade School" in Romania, USA, India and other places confirms his immortality as a profound thinker. For those who have known him personally, Eliade was a good friend who knew how to graciously overcome the complexities and constraints in teacher-student relationship, and to reach the heart of his interlocutor. His good wishes and his concerns for those around him, irrespective of their color, their political or religious beliefs are amply reflected in the memories, correspondence or personal communications of people who were, in different manners, in touch with him.

Even though deeply engaged in editing the *Encyclopedia of Religions*, Eliade could find time to enquire about Gregory Alles' daughter, who at that time had undergone an eye surgery. The visit to Jerome Long's family had given him the opportunity to bring to Jerome's two children a bag full of candies. Many of his students and collaborators have benefited from his well-known generosity, Eliade being known as a person who would give big tips to those who had helped him or his family. Douglas Allen speaks of Eliade as "impressive, but also flawed, human being". As seen by Douglas Allen, Eliade was "a frenetic person, full of nervous energy,

(University Press of Colorado, 1999). In 2010, he became the director of Ohio State's Center for the Study of Religion.

[6] Cf. what Jones declared at the end of his discussion with Sorin Alexandrescu. For more details see Sorin Alexandrescu, "Eliade changed my life" (I), *Observator cultural*, No. 85 / 12-18 October 2006.

dissatisfaction, and melancholy". As a reply to the recent years accusations that Eliade was "anti-Semite", the "Jew" Allen, who has spent many years around Eliade, says: "what is remarkable about my encounters with Eliade is that his warm, generous, and supportive relations with me, as with many of his other individual Jewish colleagues and friends, never exhibited the usual manifestations of anti-Semitism or personal hostility"[7].

Before moving towards some of the most remarkable encounters with Eliade, we should mention some general things about his correspondence, and cite some recent published letters from his exchange with his Swiss student Henry Pernet[8]. Also, in order to understand better his implication and role in forming several generations of historians of religions, in the present article we would discuss more about his close relationship with Henry, as it is explained and understood in 25 years of contacts.

---

[7] Douglas Allen, "Encounter with Mircea Eliade", in Mihaela Gligor and Mac Linscott Ricketts (Eds.), *Întâlniri cu / Encounters with Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2005, pp. 22-23; also in Romanian edition (*Întâlniri cu Mircea Eliade*), Bucharest, Humanitas, 2007, p. 40.

[8] About this subject, see (in Romanian) Mircea Eliade – Henry Pernet. *Corespondenţă. 1961-1986. Dragul meu prieten*, translated (from English and French) by Mihaela Gligor and Călin Cristian Pop, Preface by Mac Linscott Ricketts, Introduction by Henry Pernet, Afterword by Mihaela Gligor, Edition by Mihaela Gligor, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2011.

Eliade's letters to his friends and colleagues[9] are very important because they show us his intellectual development but also his humanity and preferences. Written without being dedicated to printing, Eliade's letters vary as importance. There are, on one hand, letters to family and friends and, on the other hand, letters to big personalities of Romanian culture or important people from abroad with whom Eliade worked over the years. His letters contain details about his writing (novels, courses, books) and his activities (conferences held all over the world), or personal matters about his family, or precious information about interwar Romania, World War II years (spent in England and Portugal), life in Paris (1945-1956) or Chicago (1957-1986).

Written in Romanian, English, Italian, and French, Eliade's correspondence helps us in shaping an image about his personality and also offers important details about the lives of his correspondents. Without having any complex, the 16-year young Eliade writes a long letter to Nicolae Iorga, the idol of his adolescence, and even before turning 20 years, he starts a correspondence with Giovanni Papini, Raffaele Pettazzoni, Ernesto Buonaiuti, or Aldo Mieli. He writes to them and asks for books or different favors related to his future projects. Between 1927-1930, Eliade maintains a close exchange with Giuseppe Tucci and Rudolf Otto. The Indian episode (1928-1931) offers him the possibility to publish scientific papers in international journals and to get in touch with many

[9] Many of Mircea Eliade's letters to friends, family or colleagues were reunited in Mircea Eliade*, Europa, Asia, America…, Corespondență*, 3 volumes, Bucharest, Humanitas, 1999-2004. Also, several independent collections of correspondence were published, in Romania or abroad. For example, see the correspondence between Mircea Eliade and Stig Wikander, *Întotdeauna Orientul, Corespondența Mircea Eliade – Stig Wikander 1948-1977*, Introduction, notes and edition by Mihaela Timuș, Preface by Giovanni Casadio, Afterword by Franz Grenet, Iași, Polirom, 2005; or the one with Ioan Petru Culianu, *Dialoguri întrerupte. Corespondență Mircea Eliade – Ioan Petru Culianu*, Edition and notes by Tereza Culianu Petrescu and Dan Petrescu, Preface by Matei Calinescu, Iaşi, Polirom, 2004. The correspondence with Károly Kerényi was included in Natale Spineto, *Mircea Eliade, Istoric al religiilor. Cu o corespondență inedită Mircea Eliade - Károly Kerényi*, Bucharest, Curtea Veche Publishing, 2009. Natale Spineto also edited the correspondence between Mircea Eliade and Raffaelle Pettazzoni, *L'histoire des religions a-t-lle un sens*? *Correspondance*, *1926-1959*, Preface by Michel Meslin, Paris, Les Éditions du Cerf, 1994.
On the other hand, most of the letters to Eliade were reunited, by Mircea Handoca, in 5 large volumes under the title *Mircea Eliade şi Corespondenţii săi*, Bucharest: Vol. 1 (2nd ed), Criterion; Vol. 2, Minerva, 1999; Vol. 3, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, 2003; Vol. 4, Criterion, 2006; Vol. 5, Criterion, 2007.

researchers interested in Sānkhya philosophy and Yoga. Among Romanians, Valeriu Bologa, professor of History of Medicine at Cluj; but the foreigners are those who really interested him: Ernesto Buonaiuti, who writes to him "every week"; Teodor Şcerbaţkoi, who addressed to Eliade with "my dear colleague" and invites him [Eliade] to contribute with his Institute; or Vittorio Macchioro, Italian researcher, interested in Orphism.

From the interwar period we have important letters to and from Emil Cioran and Lucian Blaga. The hard situation of 1938-1939 can be observed from the correspondence with Georgescu-Delafras, Cezar Petrescu or Mircea Vulcănescu.

Details about Portugal years and the suffering of his first wife, Nina Mareş, can be found in the letters between 1941-1944 sent to his family and also to his good friend Constantin Noica. From the Portugal period we also have the correspondence with the historian and poet Alfredo Pimenta.

Letters from the Parisian time (1945-1956) contain precise information about the process of writing of many important literary or scientific books. From these we can find about the hard work behind the *Traité d'histoire des religions* (*Patterns in Comparative Religion*) or about *The Myth of the Eternal Return*. Among Eliade's correspondents from this period we can mention Stig Wikander, the Swedish specialist in Indo-Iranian mythology; Carl Gustav Jung, the famous Swiss psychologist and psychiatrist, whom Eliade met in Ascona, in 1950, where he was invited to deliver a conference as part of the Eranos Lectures; Henry Corbin, philosopher and historian of religions; Ernst Jünger, the German writer very appreciated by Eliade; or the famous Georges Dumézil, the French savant with whom Eliade will work for the *Traité*.

Letters to all these continue after 1957, when Eliade arrives in United States. Among other foreign friends and colleagues from the American period we can mention only Gershom Scholem (the preeminent modern scholar of Jewish mysticism), Mac Linscott Ricketts (the American biographer of Eliade), Roberto Scagno (the translator into Italian of many of Mircea Eliade's books), Mary Stevenson (who learnt Romanian to read Eliade's novels in original), Alain Paruit (the French translator of Eliade's books), Seymour Cain and many others. Among Romanians, there were Dumitru Micu, Ionel Jianu, Vintilă Horia, Adrian

Marino, Mircea Handoca, Ioan Petru Culianu, Matei Călinescu, Monica Lovinescu and Virgil Ierunca, Nicolae Steinhardt and others.

Even if he was abroad for the biggest part of his life, Eliade was always interested in the Romanian culture he was formed into. Very often, he asked to his Romanian correspondents to send him books and magazines, so that he could know what is new in Romania. He also pursued the intellectual evolutions of young writers and poets, like Nicolae Manolescu, Ovidiu Bîrlea, Marin Sorescu, Ovidiu Cotruş, Nicolae Balotă, or Ana Blandiana and accepted to meet them when they were in Paris or Chicago. On the other hand, the fact that he wrote his literary works and his memoirs into Romanian was, according to his own words, "the most lasting relationship with the country and my own history until 1940". In the discourse held in 1976 at the Academy of Belgium, Eliade spoke about Martha Bibescu and declared that the event was "a pretext to speak about Romanian culture".

In 1968 Eliade writes to Dumitru Micu about his intention to return to Romania: "I hope I can visit the country soon"[10]. The fact that he never returned to Romania was his greatest regret. Many times he had this intention, but in time he learnt how to live away from Romania. As he wrote to Dumitru Micu in 1970, "Bălcescu taught us that we can die as Romanians in any part of the Earth"[11].

In 1984 Eliade gifted to the Central Library of Bucharest University hundreds of volumes and journals; he was happy and declared himself satisfied in 1985, when the collection arrived in Bucharest, that the young students can read and learn from those books.

Eliade's correspondence tells us much more about the man Eliade. We learn about a very generous and altruist Eliade. No matter how busy he was, he always found time to help young students and to reply to those who were in touch with him.

One of these students was Henry Pernet, from Switzerland. On 21 February 1961, a young "student in economics, political and social sciences at University of Lausanne", with a great interest in "study of psychology, sociology and history of religions", timid and courageous in the same time, wrote a letter to Professor Mircea Eliade, asking him if it

[10] Cf. Eliade's letter from 12 April 1968, to Dumitru Micu. See Mircea Eliade*, Europa, Asia, America…, Corespondență*, vol. 2, I-P, Bucharest, Humanitas, 2004, p. 248.
[11] Cf. Eliade's letter from 14 July 1970, to Dumitru Micu. See Mircea Eliade*, Europa, Asia, America…,* op. cit., vol. 2, p. 276.

would be possible to send his books that he already had, so the professor could write a dedication on them[12]. In less than one month, Henry Pernet received the answer: "Cher Monsieur, Je vous remercie pour votre lettre du 21 février. Je suis heureux, et flatté, de l'intérêt que vous portez à mes recherches. Inutile de vous dire avec quelle joie je vais dédicacer mes ouvrages à un étudiant en sciences économiques et sociales"[13]. It was the first letter and, maybe, the first sign that a new and fascinating way was about to open in front of Henry Pernet: the history of religions, and on this way he was not alone, but in the company of the "father" of the discipline, Mircea Eliade.

Until the first meeting, that happens in Ascona, on 20 August 1961, Eliade finds out more about Pernet's enthusiasm and he replies, directly or through his collaborators, to a series of questions, so that when they first meet, they already have a "past". The savant, but especially the person, a warm and friendly Eliade, impresses Henry and on his way back home, the young student takes the most important decision: he will study history of religions with Mircea Eliade, at Chicago.

The letters that follow after this moment show us a young and sincere student who wants to learn, but also his admiration towards Eliade's works: "Vous possédez un don merveilleux pour expliciter les rituels, mettre en lumière les structures des grands mythes, et un talent sans égal pour la synthèse. On sent toujours, à travers vos études, la présence de l'humain, non pas tel qu'il pourrait être postulé par une science mais bien tel qu'il est réellement"[14].

Henry followed his dream and arrived at Chicago. He studied with Mircea Eliade, Joseph M. Kitagawa, Frank E. Reynolds and Charles H. Long and obtained a PhD in History of Religions. Less fortunate events brought him back to Switzerland where, even involved in family's

[12] See Mircea Eliade – Henry Pernet, *Corespondență*, op. cit., p. 35.

[13] Eliade to Pernet, 15 March 1961, originally in French. See Mircea Eliade – Henry Pernet, *Corespondență*, op. cit., p. 36. "Dear Sir, Thank you for your letter from 21 February. I am happy and flatted by the interest you have in my researches. It is useless to tell you with how joy I will write dedications on my books for a student in economics and social sciences".

[14] Pernet to Eliade, 8 April 1962, originally in French. See Mircea Eliade – Henry Pernet, *Corespondență*, op. cit., p. 62. "You have an extraordinary gift for explaining the rituals, for bringing into light the structures of great myths, and a talent for synthesis. I always feel, reading your studies, the presence of human as it truly is, and not as it can be postulated by a science".

business, he found time to do what he loved more: history of religions. He was actively involved in Swiss Society for Science of Religions; he participated in congresses and meetings of history of religions associations from the USA and Europe, and he wrote many articles for important journals in the field: *History of Religions*, *Numen*, *Revue de théologie et de philosophie, Revue de l'Histoire des Religions*. More than that, he helped on preparations of several French editions of Eliade's works, he translated Jung and contributed to *Encyclopedia of Religion*.

In time, Henry and Eliade became friends and they spent together beautiful moments. Their talks moved from history of religions to literature and even politics or art and music, to personal matters, about families.

Beyond different views regarding one subject or another, Henry was and remained a true admirer of Eliade. An emotional letter from 1975 extraordinarily presents the way in which his meeting with Mircea Eliade changed Henry's life. "Ce […] août 1961 – il y a plus de 14 ans – pour lequel j'avais osé prendre rendez-vous avec vous à Ascona, n'a-t-il pas changé le cours de ma vie? Je me retrouve aujourd'hui, comme alors, plongé dans le monde du business, mais je ne suis plus le même et ce passage initiatique en HR – même s'il ne fait pas de moi l'historien des religions que j'avais rêvé d'être aussi – m'a ouvert l'esprit et m'a transformé. Et cela tient à vous, et non à la discipline, car, dès notre rencontre d'Ascona, c'est votre personnalité qui m'a convaincu de vous suivre. Je crois même que si vous aviez enseigné la biologie, je vous aurais suivi. ... mais je suis en train de vous faire des confidences, et ce n'est pas bien pour un Suisse!"[15]

The same opinion is shared by Henry Pernet even today, at 25 years after the last letter received from his master and friend. As he writes in the Introduction of this correspondence volume, "En 1961, j'ai été séduit, non par l'oeuvre de Mircea Eliade, que j'avais trop peu lue, mais

[15] Pernet to Eliade, 18 December 1975, originally in French. See Mircea Eliade – Henry Pernet, *Corespondență*, op. cit., p. 199. "That 10 August 1961 – more then 14 years ago – in which I had the courage to meet you at Ascona, didn't it change my life? Today, like then, I am in business, but I am not the same, and this initiatic passage in the history of religions – even it did not make me the historian of religions I wanted to be – opened my spirit and transformed me. And this is only because of you, and not because of the discipline; at the meeting from Ascona, your personality convinced me to follow you. I think even if you had taught biology, I would still have followed you… but it seems I am about to make confidences, and this is not good for a Swiss!"

par la personnalité d'Eliade, son érudition, son contact chaleureux, son enthousiasme communicatif pour un projet dont les détails alors m'échappaient. Pendant les vingt-cinq ans qui ont suivi, j'ai pu apprécier sa simplicité, sa générosité, son incroyable culture, sa créativité, son humour, et sa grande humanité. A bien des égards, il a changé ma vie et je lui en garde une reconnaissance sans mélange. Notre relation de maître à élève s'est transformée en amitié puis en affection, une affection que je lui conserve intacte à ce jour."[16]

Henry Pernet was not the only one whose life changed by an encounter with Mircea Eliade. Starting with 2005, when I coordinated along with Mac Linscott Ricketts the volume *Întâlniri cu / Encounters with Mircea Eliade*, I had the opportunity to meet and work with many former students of Eliade, from Romania and abroad. The common point of all of them is the assurance that Eliade changed their way of thinking, opened their sky and was there, as a friend, for each and every one of them, both in personal and professional life. And I think that in this simple fact lies the true inheritance of Eliade: he knew how to leave the "sacred" space of the discipline with which his name was synonymous, and enter into everyone's "profane" space, transforming it into a "sacred" space in which he, Eliade, was *Deus otiosus*.

Many former students, now professors in History of Religion's field, recall their first encounters with Eliade and consider both Eliade's school and Eliade's personality as important in choosing this career. As Douglas Allen recalls, "For me, this first remarkable encounter revealed so much about Mircea Eliade and our future relationship. He was encouraging and supportive. With tremendous intellectual curiosity, fascination for the unknown and unexpected, a strong will and enthusiastic energy, he gave my scholarship and my personal ordeals a much-appreciated priority. At the same time, this initial encounter provided false lessons and misleading expectations about what my life, as a scholar and professor, would be. What a

[16] Henry Pernet, Introduction (originally in French) at Mircea Eliade – Henry Pernet, *Corespondență*, op. cit., p. 29. "In 1961, I was seduced not by Mircea Eliade's work, which I knew too little, but by Eliade's personality, by his erudition, his warm presence, his communicative enthusiasm for a project whose details slipped me at that time. In the 25 years that followed, I could appreciate his simplicity, generosity, incredible culture, creativity, humor, and his great kindness. From many points of view, *he changed my life* and I am keeping a great admiration for him. Our relationship from maestro to student transformed into friendship, then into affection, an affection that I am keeping intact still today" (Italics added).

wonderful fulfilling life in which scholars have the freedom and leisure to sit around for days in lively, stimulating, creative encounters. To use a common Eliade theme, 'nostalgia', when thinking of youthful encounters, can evoke feelings of longing and sadness of a life not lived."[17]

Another example is Gregory Alles, who writes about the fact that "Mircea Eliade, however, perhaps more than any other teacher, did change my life. The way he did so reflects the complex context in which my memories of him reside. I do not claim anything more than personal, idiosyncratic significance for these memories, but they offer a window on at least one student's experience of the master at the end of his career. I arrived as a graduate student at Chicago in the fall of 1977. By that time Eliade had already changed my life, even though I had never met him."[18]

In one way or another, all former Eliade's students recall the fact that Eliade was a great person. For David Brent, who became the testamentary co-executor of Eliade's works, "Mircea Eliade was a great thinker, writer, and teacher. He was also very urbane, charming, and he could be quite funny at times, a characteristic of people with exceptional imaginations and wit. He was also rather detached from worldly matters, as if history, or contemporary events, had ceased to matter to him very much. Sometimes I wondered if he even knew what was going on in politics or the news, though if he did he would always find something of religious significance in it."[19]

But beyond his academic status, Eliade was a very warm human being, with deep interest in his friends and colleagues' life, a generous and humble person. For Dennis Doeing, the "impression of Mircea Eliade then was, and remains to be, that he was a very humble and generous person."[20]

---

[17] Douglas Allen, "Encounter with Mircea Eliade", in Mihaela Gligor and Mac Linscott Ricketts (Eds.), *Întâlniri cu/Encounters with Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2005, p. 16; Humanitas edition, 2007, p. 31. Often described as one of the world's leading scholars of the phenomenology of religion in general, and the history and phenomenology of religion of Mircea Eliade in particular, Douglas Allen is the author of "the phenomenology of religion" monograph for *The Encyclopedia of Religion*. He has written four books focusing on the phenomenology of religion of Eliade.

[18] Gregory Alles, "Memories of a Master: Reflections on Mircea Eliade", in Gligor and Ricketts (Eds.), *Întâlniri cu/Encounters with Mircea Eliade,* Casa Cărţii de Ştiinţă, p. 24; Humanitas ed., p. 42.

[19] David T. Brent, "A few words about Mircea Eliade", in Gligor and Ricketts (Eds.), *Întâlniri cu/Encounters with Mircea Eliade,* Casa Cărţii de Ştiinţă, p. 33; Humanitas ed., p. 54.

[20] Dennis Doeing, "Memories about Mircea Eliade", in Gligor and Ricketts (Eds.), *Întâlniri cu/Encounters with Mircea Eliade,* Casa Cărţii de Ştiinţă, p. 42; Humanitas ed., p. 68.

As another former student declares, "It was a great privilege to know Professor Mircea Eliade as well as to study under him at the University of Chicago. […] Professor Eliade and his wife Christinel were always kind and warm to my family. During my first teaching job, at Western Michigan University in Kalamazoo, Michigan, the Eliades visited us and brought a huge bag of candy to our children, ages about one and two. (The younger child, our son, is named Nathan Mircea.) They were delighted by our children but rather endearingly naïve about the realities of child rearing. […]

It was my good fortune to have known and profited so much from such a creative scholar and wise, compassionate human being. […]

My association with Mircea Eliade as a friend and mentor was invaluable to me – to my career, my teaching, and my family. "[21]

The correspondence (to or from Eliade) and also the memories of those who knew Eliade as students or as friends offer us the possibility to get in touch with the man, the writer, the essayist and the historian of religions that Eliade was. All of these writings (letters and memories) are personal and show us a generous, modest, altruist Eliade, always ready to help the others, in academic or personal life, involved in all kind of projects who kept his mind open and his spirit free. There is no doubt that through reading the entire correspondence we will be closer to the real Eliade, and this because the key events of his life are mentioned in the letters. Seen like this, the correspondence successfully completes the *Journal* and Eliade's *Memoirs* and offers us an "encounter" with Mircea Eliade.

Eliade's impact to the world of religious studies and, more important, in the life of those who were lucky to meet him, was enormous. For Fred Clothey, "Two visits to the office of Mircea Eliade while I was studying at the University of Chicago serve as metaphors for the impact he has had on my life and scholarly career. […] Despite differences in approach and interpretation, one can only look back gratefully for the rare privilege of learning at the feet of a master. Eliade was obviously a major force in the study of religion in the U.S., offering paradigms in and influencing the field for some three decades. Even now,

[21] Jerome H. Long, "Professor Mircea Eliade – Reflections", in Gligor and Ricketts (Eds.), *Întâlniri cu/Encounters with Mircea Eliade,* Casa Cărţii de Ştiinţă, p. 120, 126; Humanitas ed., pp. 157-158, 165.

some undergraduates find their interest in religion and its study kindled upon reading The Sacred and the Profane"[22].

Chance or destiny? What would be the right answer? As Mac Linscott Ricketts, the American biographer of Mircea Eliade, writes in an article from 2004, "It was such an apparently chance event that led to my enrolling in the Divinity School of the University of Chicago in 1959, and thereby meeting and studying under Professor Mircea Eliade, who was, at that time, just beginning to be known in the United States. And other chance events, as they seemed, led later to my learning the Romanian language and becoming Eliade's principal Romanian-to-English translator and biographer… But *was* it chance – or destiny?"[23] Indeed... hard question.

To return to our beginning point, Sorin Alexandrescu's declaration is very important in showing the influence Eliade had (and still has): "I had no idea when I've seen Eliade in Chicago that his influence was so profound […]. I am surprised by this dignified, public recognition […]"[24].

The expression "Eliade changed my life" can also apply to those who met Eliade only through his books. For those that have not met him, Mircea Eliade is a model to follow. Bryan Rennie, Carl Olson, Liviu Bordaş, Cristina Scarlat and myself (and many others) have all been charmed by his erudition, and for even a short time have chosen Eliade as a companion, as a subject in our research, as foundation for our studies.

Although important and problematic, the political episode and all its consequences did not affect Eliade's perception as one of the greatest and most successful of Romanian authors and as important personality in the field of history of religion, to whose progress he significantly contributed. Even if there are religious historians, anthropologists, and social scientists who dismiss Eliade's works, we should mention that today there are many who take Eliade's writings on history of religions as a starting point in their analyses. In India, for example, at University of Calcutta (where Eliade studied under Surendranath Dasgupta), Eliade is

---

22 Fred W. Clothey, "Remembering Mircea Eliade", in Gligor and Ricketts (Eds.), *Întâlniri cu/Encounters with Mircea Eliade,* Casa Cărţii de Ştiinţă, p. 38, 40; Humanitas ed., p. 62, 65.

23 Mac Linscott Ricketts, "Mircea Eliade, my Professor: A Memoir", in Gligor and Ricketts (Eds.), *Întâlniri cu/Encounters with Mircea Eliade,* Casa Cărţii de Ştiinţă, p. 133; Humanitas ed., p. 209.

24 Sorin Alexandrescu, "Eliade changed my life" (I), *Observator cultural*, No. 85 / 12-18 October 2006.

studied (he was introduced into the analytic programme only a few years ago), and many students are interested in his interpretations. And Calcutta is not the only place in India where Eliade is a subject of study. There are many Indian Universities where a serious study of history of religions begins with Eliade[25]. His novels and short stories were translated in most prominent international languages and his monographs on Yoga and myths are reference works in these domains.

Eliade's investigation in the field of religious phenomenology has opened the way for many anthropologists and religious historians, who acknowledge their debt to Professor Eliade. And I refer especially to those who were his students and collaborators in Chicago, during the last 30 years of his life and carrier.

Famous and appreciated on all meridians, Mircea Eliade – the scientist and the writer – has created an *oeuvre* characterized by a profound humanism. Historian of religions, orientalist, ethnologist, sociologist, folklorist, essayist, short story writer, novelist, dramatist, memorialist – here are just a few of the multiple sides of his activity. And by all these, and many others, he changed, and continues to do so, the lives of those interested in his inheritance.

References

Alexandrescu, S. (2006) Eliade changed my life (I), in *Observator cultural*, No. 85 / 12-18 October 2006 and "Eliade changed my life?" (II), *Observator cultural*, No. 86 / 19-25 October 2006.

Eliade, M. (1999-2004) *Europa, Asia, America…, Corespondență*, 3 volumes, Bucharest, Humanitas,

Eliade, M., Stig Wikander (2005) *Întotdeauna Orientul, Corespondența Mircea Eliade – Stig Wikander 1948-1977*, Introduction, notes and edition by Mihaela Timuş, Preface by Giovanni Casadio, Afterword by Franz Grenet, Iaşi, Polirom,

Eliade, M., Pettazzoni, R. (1994) *L'histoire des religions a-t-lle un sens*?

[25] At University of Calcutta, Eliade is listed as "main bibliography" for the History of Religions course. At Panjab University in Chandigarh, I've met a Professor who knew almost everything about Eliade's political implication from inter-war period and still considers Eliade as a starting point for everyone who wants to study History of Religions. In Universities from Bangalore and New Delhi, Eliade has been a subject of interest for many years now.

Correspondance, *1926-1959*, Preface by Michel Meslin, Paris, Les Éditions du Cerf,

Eliade, M., Pernet, H. (2011) *Corespondenţă. 1961-1986. Dragul meu prieten*, translated (from English and French) by Mihaela Gligor and Călin Cristian Pop, Preface by Mac Linscott Ricketts, Introduction by Henry Pernet, Afterword by Mihaela Gligor, Edition by Mihaela Gligor, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă,

Culianu, I. P. (2004) *Dialoguri întrerupte. Corespondenţă Mircea Eliade – Ioan Petru Culianu*, Edition and notes by Tereza Culianu Petrescu and Dan Petrescu, Preface by Matei Calinescu, Iaşi, Polirom,

Norman, J. G., Linscott Ricketts M. (Eds.) (1982) *Imagination and Meaning. The Scholarly and Literary Worlds of Mircea Eliade*, New York, The Seabury Press,

Gligor, M., Linscott Ricketts, M. (Eds.) (2005) *Întâlniri cu / Encounters with Mircea Eliade*, bilingual edition (Romanian and English), Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă,

Gligor, M., Linscott Ricketts, M. (Eds.) (2007) *Întâlniri cu Mircea Eliade*, Bucharest, Humanitas,

Handoca, M. (Ed.) (2007) *Mircea Eliade şi Corespondenţii săi*, Bucharest: Vol. 1 (2nd ed), Criterion; Vol. 2, Minerva, 1999; Vol. 3, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, 2003; Vol. 4, Criterion, 2006; Vol. 5, Criterion, 2007

Spineto, N., Eliade, M. (2009) *Istoric al religiilor. Cu o corespondenţă inedită Mircea Eliade - Károly Kerényi*, Bucharest, Curtea Veche Publishing, 2009.

Restoring the Indian Palimpsest[1]

Associate Professor Ph.D. Sabina FÎNARU
Faculty of Letters and Communication Sciences,
"Ştefan cel Mare" University, Suceava

Abstract:

The three papers included here assess the significance of Mircea Eliade's Indian experience with respect to his intellectual destiny and the destiny of his work. ***On the Traces of Mircea Eliade*** *represents the research carried out between 2000–2002 and completed in 2007, based on the study of his articles, of his biographical writings, and of his "Indian" novels, which has enabled me to retrace Mircea Eliade's route through India. This paper and the other two articles,* ***Building Site. An Indirect Novel*** *and* ***Bengal Nights****, have attempted to explain the impact of Eliade's Indian experience on his European conception of time and space, of life and man; the way in which it strengthened his belief in the cultural unity of archaic and modern societies, religions, and art, as well as his original manner of transposing his philosophical and religious ideas into literary works.*

Keywords:

India, novel, journal, travel, Building Site, Maitreyi

[1] Note: The Romanian version of the article, *Pe urmele lui Mircea Eliade. Reconstituirea palimpsestului Indian*, was published in „Analele Universităţii Ştefan cel Mare Suceava, B. Literatură", Editura Universităţii din Suceava, nr. 2, 2007, pp. 23-33. Translated by Cornelia Macsiniuc.

On the Traces of Mircea Eliade

Mircea Eliade spent three years in India, between 1928–1931, as the recipient of a grant awarded by the Romanian government and the Maharajah of Kassimbazar, and meant to enable him to write his doctoral thesis on Yoga, under the supervision of Surendranath Dasgupta, Professor of Philosophy at the University of Calcutta. The Indian experience was crucial for the man and his literary and scientific work. India left its imprint on the three versions – in French, Romanian and English – of his doctoral thesis, on the novels *Isabel şi apele diavolului* (Isabel and the Devil's Waters) (1930), *Maitreyi* (*Bengal Nights*) (1933), *Lumina ce se stinge (The Failing Light)* (1934), *Şantier (Building Site)* (1935), and, partly, on *Întoarcerea din rai* (Return from Paradise), the volume of essays *Solilocvii* (Soliloquies), and *India*, which includes a part of Eliade's articles on the travels undertaken there and about the places where he stayed for a while. In the interview *Încercarea labirintului* (The Labyrinth Trial), he speaks about "the lessons taught by India," whose significance lies in the unitary, universalist and ecumenical vision on various cultural spaces, considered in their specificity and situated under the Horatian *motto* "*concordia discors*" – *harmony of contraries*.

As in 2007 the whole academic community celebrated the centenary of Mircea Eliade's birth, we have proposed to retrace his Indian itinerary, as he appears described in the collection of articles entitled *India*, in *Memorii I* (Autobiography), and in his novels. Mac Linscott Ricketts[2] points out that Eliade approached India as if he had entered a library or a museum, with the hunger and thirst of the man who wanted to know everything. Fascinated by what he had learnt from his readings, Eliade was interested in the "spiritual," eternal India, but also in the historical one. In the discovery and understanding of these two Indias, cultural memory plays a vital role: "In an organic culture like the Indian one, everything is closely connected. One cannot talk about its philosophy without speaking about its language, society, erotics, and religion. One cannot speak about Ghandi's revolution if one has not first shed light on the conception of Karma, on Indian Christianism, and on the value of the human act in India. In a country in which the thousands of years of the past are still

[2] Mac Linscott Ricketts, *Rădăcinile româneşti ale lui Mircea Eliade (I) (Mircea Eliade: The Romanian Roots. 1907-1945),* Editura Criterion Publishing, Bucureşti, 2004, p. 370.

alive, one cannot leave aside anything of what has been nourishing civil and spiritual life since the Mojenho-Daro (4th millenium B.C.)."[3]

As is apparent from the literary self-fictional texts related to India, Eliade seeks and seems to find here a new humanism, the authenticity of individual existence achieved through a total life experience, through the concomitant experiencing of spiritual ideals and of the concrete.[4] The hypostases of a plural, versatile personality, swaying between asceticism and overindulgence,[5] believing in "the soul, in thought, and in freedom"[6] and in the possibility of spiritual regeneration and the acquisition of a "potential consciousness" – a creative one, the result of "global knowledge" –, appear in his novels in the guises of the young experimenting doctor, the erudite ascetic, the adventurous scientist and the creator, all obsessed by the problem of freedom and of the heroic overcoming of human limitations. Mircea Eliade came to India wishing for more than a mere encounter with this other culture; he settled in it and lived the experience of integration, going through a process of annihilation and reinvention of his cultural identity. Thus, this space becomes for him a centre and a labyrinth at the same time.

The main goal of the vitalist philosophy of life for life's sake, of the apology of spiritual virility and of heroism is spiritual rebirth and the creation of a new *forma mentis*, of which Eliade speaks in the same terms as in *Itinerar spiritual (*Spiritual Itinerary) or in *Scrisori către un provincial* (Letters to a Provincial): "No, my god is Yahwe. I don't know Him and I do not wish Him to know me (…). I do not pray to Him – because there are believers who do not pray. My god does not comfort. My god is free – as I am free. I take all liberties; He allows everything. Where the absolute abides, there are only two ways: all or nothing. In my hours of lucidity, I cannot conceive of religion except in monasticism. Either an adventurer or a monk. Both ways call for courage; perhaps even in the same measure."[7]

---

[3] Mircea Eliade, *India. Biblioteca Maharajahului (India. Maharaja's Library),* Editura Humanitas, Bucureşti, 1998, p. 34.
[4] Sabina Fînaru, *Eliade prin Eliade (Eliade through Eliade),* ediţia a III-a, Editura Univers, Bucureşti, 2006, p. 287.
[5] *Ibid.*, p. 126.
[6] Mircea Eliade, *"Simplu intermezzo" (Simple Intermezzo),* in *Vremea*, no. 394, 30 June, 1935.
[7] Mircea Eliade, *India. Biblioteca Maharajahului (India. Maharaja's Library), ed. cit.*, pp. 242–243.

The external itinerary, through the geography of India, is doubled by an inner one, which highlights the spiritual transformations of the man and the creator, subsequently reflected in his work. The retracing of Eliade's itinerary, covered by him in the three years that he spent there, starts with the south, his way of access to Calcutta, where he had once imagined he would stay for ever, and continues towards the north, where he accepted the idea that his intellectual destiny was not merely that of an Indianist, as he had wished when he arrived.

In the travel articles that he writes, Eliade does not succumb to the lure of false exoticism, focused on cheap sensationalism, and this is owing to his outstanding curiosity regarding the "real" Indian spirituality and civilization, to his intellectual formation, and, last but not least, to his philosophy of life. From the very first encounter with this archaic, multicultural space – this new scene of his dreams of adventure and of the absolute, of study and experience –, his enthusiasm regarding the identity of this majestic subcontinent is accompanied by a critical spirit and by the sense of humor.

The beginning of the adventure is the journey to Calcutta, in December 1928. The island of Rameshwaram, situated in the Indian Ocean between Sri Lanka and the Indian mainland, to which it is connected by a bridge, seems a dream land, with its fine silvery sand caressed by the translucent, pastel-blue waters. This is "the place for the southern pilgrimages, as sacred as Benares, but less known to European travelers"[8]. This blessed realm owes its fame to the impressive temple dedicated to Rama's legendary victory over the demons, an achievement of Dravidian architecture (12th century), whose colossal dimensions make it impossible to take in with one glance. It is surrounded by several walls supported by pillars decorated with sculpted elephants, and is full of endless corridors, shrines, statues, and domes painted in lively colours, with scenes from *Ramayana*.

On his way to Calcutta, after passing through Mysore (where he represented the Romanian subsidiary at a world conference of the Y.M.C.A.) and Madura, Eliade arrived in Madras (Chennai), the capital of the Tamil Nadu region, founded by the English, just before Christmas, in order to participate in the meeting of the Association of the Christian Students of India, Burma and Ceylon, between 24–30 December 1928.

[8] *Ibid.*, p. 43.

Here, he also visited the cave of St. Thomas, the first missionary to India, but he presents humorously the atmosphere of Christian holiday in the campus: "for the Protestants, Christianity begins with sports and the five o'clock"[9].

Eliade discovers, nevertheless, the "charm of an oriental legend" that characterizes the whole Southern India as it does this big city, with its rickshas and parks, its wide boulevards along the sea-shore, its "expensive hotels close to the fishermen's huts," and its child-beggars: "The Southern Indian night is not like a night in Dobrudja; it is not a night as in our mountains; not an Italian night. Between it and the rest of the nights lies Arabia"[10]. The dark night sky near the ocean is so vast that one might think that, contemplating it, one could get lost from everything; that earthly existence is, in fact, just a part of this high and deep darkness in which loneliness expands, causing even the absence to disperse.

Accompanied by the pastor with whom he had found lodgings, Eliade visited the "Theosophic Society" of Adyar, on which occasion he criticized the stratagems and the surrogates of the theosophers, who "do not know religion in an experiential way, but in a dialectical one" and who "have had a strange thought, of reforming and civilizing the religious sentiment," the idea of evolution being most monstrous to him.[11] In the vast library here he met Professor Surendranath Dasgupta for the first time. Unfortunately, seventy-five years after Eliade's visit, the access to this place is only permitted to the members of the Society. I have seen, however, the "peerless park," "with its solitary paths and shady alleys, leading to temples and pagodas, churches and sanctuaries."[12] But what is really impressive is a tree which represents a monument of nature, whose branches reach the ground and strike roots there, from which new trunks grow; in time, the latter unite themselves with the vigorous old ones, spreading thus over hundreds of square metres, like a forest.

Since 1773, Calcutta had become the capital of Bengal. Eliade was no admirer of "modern" India, created by the English. Instead, he became acquainted with and loved the Hindu atmosphere constituted by the natural, urban, and human setting and by the traditional way of daily life. The "historic" India in which the young writer and scientist alighted has

[9] *Ibid.*, p. 52.
[10] *Ibid.*, p. 53.
[11] *Ibid.*, p. 242.
[12] *Ibid.*, p. 241.

numerous landmarks which are relevant to his human and intellectual destiny. Seventy-five years after Eliade's visit, the streets of Calcutta, like those of any great Indian city, are extremely picturesque and crowded: luxury cars, cows and trucks, motorcycles, auto-rickshas and elephants, motor cars from the early 20th century, buses and tongas (human-powered rickshas), sacred cows, impudent monkeys and scrawny dogs. The street illustrates allegorically the tolerance and modesty of the Indian spirit, but also the numerous possible worlds and paths that one can choose to follow here.

Even if almost all the buildings, in a European style, look as if they have survived a recent bombardment, the city seems friendly, from Park Street – a select centre of urban life, in Eliade's day –, with its parks, libraries, museums and stores, to the Maidan, near Fort William, leading to the wonderful Botanical Gardens, in the outskirts of Calcutta. Travelling in such a country and city, Eliade probably modified his European perspective on time and space, on life and man, and began to conceive of them at a different scale, as in order to know and understand them, to experience them in their specificity, one truly needs considerable force and at least a grain of "madness" – a recurrent theme in his writings.

People are friendly, wise and civil, and what strikes one from the very beginning is their natural, discreet beauty, springing from their soul, moulded as it is by the extraordinary experience of the light, the warmth and the aquatic floating of the material world which they have inhabited for millennia: "I have never admired male beauty more (…). The Indian men's beauty is distinctive and well-tempered, and force does not exclude grace (…). By contrast with the (women) in the south, where the Dravidian element prevails, the profile of the Bengal women has an ineffable nobility."[13]

On the last day of 1928, Eliade arrived in Calcutta and took lodgings at 82 Ripon Street (the name is different nowadays), in the boarding house of Mrs. Perris – now owned by Mohamed Anjun Shamim Khalig: "In India, the houses are built after the same plan: an ample terrace facing east, with the corresponding drawing room, no less ample, on the inside. Two or three large rooms on each side, and, in the back, another terrace, leading to the inevitable high-walled garden, with its ficus trees." The Anglo-Indian Christian Perrises are "suspiciously numerous."

[13] *Ibid.*, p. 261.

The husbands, the three daughters and the three sons live together with four lodgers and have European habits. They will figure as literary characters in the novels *Isabel şi apele diavolului* (Isabel and the Devil's Waters) and *Şantier* (Building Site), which he actually wrote here; it is also here that he planned *Lumina ce se stinge* (The Failing Light) and began *Victorii* (Victories), a version of *Întoarcerea din rai* (Return from Paradise): "In the drawing room I have recognised the same kind of family life led by colonels with European-born ancestors; with the piano out of tune, with religious paintings and group photographs."[14] Life in the boarding house, although amusing sometimes owing to the presence of a large number of young people, was not to his liking, as it was not authentically Indian. Now, in that house there is nothing left except the desk of the new owner, in the hall. In the large drawing room, onto which opened the doors of the ground floor and of the upper floor rooms, where the piano had resounded under the touch of his fingers and young voices could be heard in improvised choirs, occasioning dancing and flirting, as well as in the room to which he would return from the courses held by Dasgupta and in which he studied Sanskrit and philosophy, or read and wrote, there are only bare walls. Surprised and generous, Mr. Mohamed Anjun Shamim Khalig granted me permission to see them in 2002, and then in 2007, when he received the plate whose inscribed text mentioned Eliade's presence there. I also talked, however, with Monsignor Eric H. Barber, now retired, a lodger in the boarding house at that time.

The China Town district was famous for its "night life." In *Şantier* (Building Site) and *Isabel şi apele diavolului* (Isabel and the Devil's Waters) (Chapter VIII), Eliade evokes the *Nanking* Bar, where he spent "evenings of genuine joy, in the secluded rooms, with Hindu servants and Chinese mores," where Mr Chen, the bar owner, would "procure opium or Shanghai girls for those who were accepted there," and where he would chat with intellectuals like "Miss Roth" (Dr. Stella Kramrish, a university professor of art), diplomats, and fashionable tourists,[15] eating *chau* and drinking gin. "The cinematic, vulgar, European atmosphere" becomes a necessity for him sometimes, when he feels exhausted: "it tickles me,

[14] *Ibid.*, p. 258.
[15] Mircea Eliade, *Isabel şi apele diavolului* (Isabel and the Devil's Waters), Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1990, pp. 82–83.

humiliates me, purges me of everything neurotic, abstract, refined."[16] After several nights of partying until dawn, he is seized by an "immense disgust at (him)self (…), at the waste of time."[17] Nowadays, the bar is sunk in darkness, loneliness and silence. There is not even an alley leading to the entrance door, as if it no longer belonged to the real space, being magically confiscated, with all its former glamour, by the Eliadesque texts. I walked for hours through the poorly lit city, covered in fog, until I found it, as I had forgotten my map "at home." Here, as in *Pe strada Mântuleasa* (*The Old Man and The Bureaucrats*), I was helped in the rediscovery of the "mythical" space, forgotten by the contemporaries, by some policemen, who were very nice, but whom the Indians fear terribly.

The Bengal are ardent believers, and Eliade was interested in religion as authentic experience, lived in its concreteness and assumed in the daily existence, not just as "history" or as a philosophical or theological system. He had manifested an interest in the mystery religions even before his arrival to India, that is why he felt attracted to tantrism and to forms of popular Yoga, which appeared in the epic, in legends and in foklore.[18] The most important temple in Calcutta, famous throughout India, is Kalighat, dedicated to the pre-Aryan Great Goddess Durga, sister of Krishna, harbinger of tantric orgies, and wife of Shiva.

On *Puja* (her religious feast day), pilgrims receive rose petals and blessings from the priest before going before the statue, but I did not witness the sacrifice of thousands of goats, evoked suggestively in one of his reportages by Eliade, for whom this represented a degeneration of Hinduism. Outside, near the altar of the black goddess with red eyes and long golden tongue, there is the altar of Shiva, the god who "offers *a way out* – in any direction – from humanity," "the god of violent asceticism and violent orgy (...), who possesses more religiousness than many other divinities."[19] The women pour water on the *shiviling* (Shiva's Lingam) and chant *mantras* in order to be fertile, and those whose prayer has not been answered hang offerings on the branches of a nearby tree, which has lost its leaves but is adorned with jewles, amulets, and little icons. The

[16] Mircea Eliade, *Şantier. Roman indirect*, *(Building Site. An Indirect Novel),* Editura Rum-Irina, Bucureşti, 1991, p. 97.
[17] *Ibid.*, p. 33.
[18] Mircea Eliade, *Memorii*, I *(Autobiography),* Editura Humanitas, Bucureşti, 1991, p. 193.
[19] Mircea Eliade, *Şantier. Roman indirect (Building Site. An Indirect Novel), ed. cit.*, p. 24.

believers who pray for the fulfilment of a wish strike their heads on two bricks, placed at the entrance and the exit doors of the temple.

In order to understand the religious experiences about which he was going to write in his studies on Yoga and in his books on the history of religions, Eliade became interested and took part in all the rituals belonging to Hinduism, relating them to the *modus vivendi, cogitandi et sentiendi*, studying and comprehending them as a phenomenologist, by perceiving their inner system of reference. The rituals and the cult of the dead are connected with the sacred waters of the Gange or its affluents, on whose adorned banks the Indians build stone or marble steps and esplanades. At Babu *Ghat*, on the banks of the Hoogli river, the Bengali, dressed in white – the colour of mourning –, throw the ashes of the dead in the water and give offerings to the floating grave and the people present. He must have seen in this ceremony, but also in others, as I have seen, some similarity to the orthodox service of commemoration and perhaps this is how he verified his belief in the cultural unity of archaic civilisations and of religions, an idea which was subsequently reinforced by the "discovery of neolithic man" and of the traditional agrarian society, after his visit to the Santal tribe[20].

Surendranath Dasgupta, Professor at the *Sanskrit College* of the University of Calcutta, asked Eliade to attend his philosophy courses in classical Yoga and its relation to other philosophical systems: "Lecture at the University. D. has outdone himself today. He spoke about Chandrakirti's logic as compared to the Kantian one. It was admirable."[21] Eliade would develop his thesis, however, taking distance from the master's perspective, discovering a dimension unknown to the orientalists before him, by relating these systems to his own philosophical and cultural vision, integrating them with the European philosophical and religious models, highlighting "the fundamental unity not only of Europe, but of the whole ecumene, stretching from Portugal to China and from Scandinavia to Ceylon."[22]

Dasgupta found Eliade a *pandit* (an Indian sage) to help him study Sanskrit and Pali and offered him access to the Maharajah's Library, situated in his house, where he met Stella Kramrisch and Giuseppe Tucci,

[20] Mircea Eliade, *Încercarea labirintului (Ordeal by Labyrinth),* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990, p. 53.
[21] Mircea Eliade, *Șantier. Roman indirect (Building Site.The Indirect Novel), ed. cit.*, p. 24.
[22] Mircea Eliade, *Încercarea labirintului (Ordeal by Labyrinth), ed. cit.*, p. 54.

whose portraits appear in *Şantier* (Building Site). Philological study, as it is evoked in this novel, becomes "a ritual" and "a delight," a "euphoria" for the young intellectual. Nowadays, in the College entrance hall one can see the Professor's bust, but few people still speak about him. In the huge library here, in which one has to climb ladders in order to reach the books, the room in which are kept the manuscripts wrapped in red cloth and the rare copies in Sanskrit, Bengal or Tibetan is truly impressive by the number and value of its treasures. I have not been able to find in any library register a record of Eliade's presence for study there, and not even one copy of his books. Although six years had passed since our first meeting, Mrs. Tapasree Das, the librarian, recognised me at once among the library shelves and, in the name of the Library Director, accepted smilingly the donated books and the inscribed plate, offering me tea in a fired clay cup. The Library seems to flow into the mazy streets, whose sidewalks are entirely covered by unsteady bookstalls filled to overflowing. Right at the corner, on the groundfloor of a building, at 4 College Square, there is *The Sanskrit Library*, from which, on 22 April 1933, Eliade witnessed the violent repression by the English troops of the Indian civilians who were manifesting for the liberation of India. A young Indian nationalist explained to him that their fight, under the leadership of Mahatma Gandhi, was "not a political fight, but a mystique"; it was "the necessary conclusion of our whole metaphysics," and India was for them more than a country or a nation: it was *the Mother*.[23] This episode is also evoked in *Şantier* (Building Site) (*Intermezzo*). The Indians display now a double attitude, of *odi et amo*, towards the Europeans in general, but they respect the English more. Perhaps it was here that Eliade dreamed of the possibility for a "legion" of the spirit to be involved in historic action, beyond politics, for the salvation of the nation from the crisis in which the politicians had thrown her.

On 2 January 1930, Eliade moved to the European district in Bhowanipore, in the house of Surendranath Dasgupta, situated on Townshend Road, now the property of Ashok Singh. Here, Eliade met Maitreyi, Dasgupta's daughter, together with whom he indexed the books in the Maharajah's Library and gazed at the stars from the terrace, dreaming that their love was possible. On 18 September 1930, Eliade left

[23] Mircea Eliade, *India. Biblioteca Maharajahului* (India. Maharaja's Library), *ed. cit.*, pp. 204–205.

the house, after the Professor had asked him to end the friendship with his daughter. In 1933, he published the novel *Maitreyi* (*Bengal Nights);* reading it after many years (1974), Maitreyi replied with *It Does Not Die* (*Dragostea nu moare*). Only the upper floor of the house is now inhabited by the family of the new owner; the groundfloor is occupied by the offices of a law firm, and the space of the old library – by another library... The electric fan in Eliade's former room, the bathroom, and the stairs down which the two young people would steal for their secret trysts seem unchanged. The upper floor bedrooms, in one of which Maitreyi had also lived once, are roomy and bright, with their widows looking on the street, beyond which, in the distance, one can guess the vestiges of the former jungle, where there were the lakes, their favourite places for walking, evoked in *Maitreyi (Bengal Nights*). They are very close to one another, covered by water-lilies, shoreless, separated only by a narrow path, and one has the feeling of hovering over the waters, of being only a projection of one's self-image reflected in the mirror wrapped in leaves and vegetable silk. All around this mirror, the "trees of life," with their branch roots pointing to the sky, invert the perspective, as if the soil from which they grow were the air. This bewildering kinetics leads to the cancelling of differences in direction and renders the spatial dimension relative. Or perhaps to a paradisiac representation of chaos, of the identity of one and the many on the natural human scale. The echoes of such spatial-temporal experiences will be also found in the chapters dedicated to India from *Istoria credinţelor şi ideilor religioase* (History of religious beliefs and ideas), as well as in the literary texts written later.

Beside the trunk of the old tree, looking as if she were its daughter, Mrs. Rupa Sen, Maitreyi's daughter-in-law, clothed in a fine sari, arrests the eye by her calm beauty, whose inner fountain lies beyond time. It was she that, with princely generosity, grace and simplicity, drove me in her car to this place which I had anticipated, on the terrace of Bhowanipore, and talked with me in the house of Maitreyi and Mohan Sen. We talked about the past as if it had been yesterday, about the exceptional being that Eliade had loved. It seems strange how a whole life can be explained objectively in only a few abstract lines, and one can understand that the being of *of those times* is still living, owing to the authenticist style of the novel *Maitreyi (Bengal Nights).*

A writer herself, author of numerous poetry books, studies and essays, Mrs. Rupa Sen involved herself in the social life of Calcutta – one

of the most populated and poorest places of the whole India ; she fought against social injustice, helped the refugee children during the war with Bangladesh, and founded an orphanage in the city's neighbourhood, after the model created by Tagore at Shantiniketan. In Maitrey's house, which now contains the offices of this orphanage, Mrs. Rupa Sen carries on the tradition of generosity, watched over by the portrait adorned with garlands of orange-coloured flowers, which emanate the sweet perfume of memories still alive.

At the other end of Calcutta, Maitreyi's daughter, Mrs. Madhusree Dasgupta, who has a degree in philosophy, is the Head of the Dolna Day School, which has 700 pupils. I ask her if she has read the book bearing her mother's name as its title and her autobiographical novel, *It Does Not Die*, and I feel the emotion and the pain which fills her each and every word, and I also feel that, as far as our lives are concerned, we remain the prisoners of history.

Even the Palace of the Maharajah of Kassimbazar is to some extent confiscated by the present. Instead of the gatekeepers in the service of the master, well-equipped guards in state uniforms stand watch over the entrance. They do not speak English and you will not pass them unless you become lucky and have the courage to break the interdiction uttered through the half-closed gates.

On 1 January 1929 Eliade visited his benefactor, who had offered him a scholarship to study Indian philosophy with Dasgupta, and he was strongly impressed by the man who had been "so busy helping and enlightening other people that he had forgotten completely about himself."[24] Dr. Somendra Chandra Nandy, a historian by formation, wrote a book in two volumes about his family, in which Mircea Eliade is also included. He listened to me and offered me a copy of his book, graciously allowing me to take photographs of the drawing room and of the grotto in the palace courtyard.

Eliade's departure from "historic," "traditional" and "spiritual" India was painful but necessary; considering it in retrospect, in his *Journal*, he confesses that India forced him to find his own destiny. "It was: cultural creation in Romanian and in Romania (…), thinking and writing for a wider public, from a 'universal' perspective."[25]

[24] *Ibid.*, p. 280.
[25] Mircea Eliade, *Jurnal*, I *(Journal),* Editura Humanitas, Bucureşti, 1993, p. 457.

Şantier. Roman indirect (Building Site. An Indirect Novel) [26]

In the 'indirect' novel *Şantier*[27] (Building Site) (1935), the author assesses the ontological value of literature and rebukes both fiction and the psychological transcription of the empirical self. Employing a diaristic style, he symbolically objectivises daily-erotic, intellectual and spiritual experiences.

The adventurous scholar, who comes to India to be initiated in philosophy but is also tempted by trivial matters, displays a titanic structure - the hero is a double being, animated by uranic (his study, 'learned enthusiams') as well as terrestrial aspirations (his friendship with Iris and Hellen, debauchery).

The library and the pension are the spaces where these exploits connote two fundamental attitudes: asceticism and orgy. These antagonistic, symbolic spaces propose two distinct temporal models, indicated by each model's 'calendar'. The library occasions the access to the cosy intimacy of D.'s house as well as the participation in funerary ceremonies, and the pension evokes the parties in outlandish alien Chinatown.

These attitudes are consistent with two 'figures': suppression (the sacrifice of the love for R.) and adjonction[28] (proliferation of experiences). Whereas the former entails a concrete general inner state which corresponds to an archetypal situation, the latter follows an abstract individual pattern. They find their symbols in the centre and the labyrinth, which deploy connotations of the oppositions 'one' - 'multiple', 'life' - 'death'.

The novel is constructed on the same principles as the evoked experiences, in a balance between intellectual raptures against 'maggot temptations'. In *Prezentarea unui roman indirect* (Presentation of an Indirect Novel), the author speaks about his work technique, based on the

[26] The Romanian version of the articles *Maitreyi (Bengal Nights)* and *Şantier. Roman indirect (Building Site. An Indirect Novel)* were published in Fînaru, Sabina, *Eliade prin Eliade* (Eliade through Eliade), ediţia a III-a revăzută şi adăugită, Editura Univers, Bucureşti, 2006, pp. 68-80 and 126-142.

[27] Eliade, Mircea, *Şantier. Roman indirect (Building Site. An Indirect Novel),* ediţia a II-a, cuvînt înainte şi îngrijirea ediţiei de Mircea Handoca, Editura Rum-Irina, Bucureşti, 1991.

[28] Using the terminology of *Groupe μ*, extended to a semantic level.

development of the novel, by putting down 'intimate experiences, events and types' (t. m.[29]), by 'adding up' 'details, assignations and completions which the original text did not reclaim' (p. 12) and by discarding the abstract, personal and analytical element: 'I have suppressed a significant number of pages which were about me. (...) I eliminated a large number of analyses, annotations and reflections' (p.13).

This acknowledgment reveals the extremely important fact that authenticity is neither an expression of the need for confession, nor autobiographical pretext, but a technique of objectivising an experience which is meaningful from a generally human perspective: 'and it is all the more certainly a "novel" when the one who puts down inward transfigurations and events does so spontaneously, in an unsophisticated way' (p.12). The work technique of the author of the journal, which 'edits itself' at the same time as the events, is identical with the technique of the author who publishes the novel *a-posteriori*.

The spiritual experiences of the enclosed space of the library, which centre round the hero-narrator are generally eliminated from the journal in order not to bore the readers. However, they are conceived as a means of acknowledging the inquiring spirit objectivised by the identification with an originary meaning. The spirit of the hero is set up ontologically by learning, which touches on pattern rediscovery; text decoding becomes an act of anamnesis which entails the state of enthusiasm, inherent to transcending the human condition. The philological fervour emerges as a paramount experience, as a sacrament: 'To decode a text is almost a ritual: I perform it at leisure, revelling in the entire ceremony, without skipping any stage.' (p. 23) Cosmogony and the ritual offerings it intimates accommodate the useless petty research work which contributes to the continuous genesis of a parallel universe with a mythical archetype: universal science.

Writing a journal, equivalent to creation, asserts itself as mirroring life. In this mirror, the image is still, motionless, because the hero writes when nothing happens; writing substitutes an absence, while providing its 'immortality'. Thus, the journal seems to be contaminated by the novelistic spirit which operates with the imaginary and verisimilitude and becomes 'indirect': '(there are) days when nothing interesting happens to me, when I don't ponder anything "new" – and it is precisely then that I

[29] Translation mine (t. m.) applies to all translated excerpts in this article.

look forward to opening my journal and write (...) Where does this impatience, this excitement of recording something, come from? This elation of penetrating deep into the soul and rendering something? It feels like I have wasted my time if I am not able to extract out of the entire day at least one page of "life" record. It is a dread that haunts me, of being exhausted by daily life. It is the eagerness of getting myself together, every evening, over this notebook and thus providing myself with immortality, the fervour of being transferred in someone else's consciousness' (p. 51).

The ultimate expression of spiritual anamnesis is the writing of the novel, which becomes, along with science and philosophy, an 'inhuman' activity pertaining to a sense of impersonalisation by its going beyond the conscious mind and its penetrating the depths. The novel, as 'organic dream' which does not cure and does not purify, manifests itself as an objectivisation of the free spirit, which asserts itself ontologically beyond the creative self, setting it free and harmonious. The text itself seems to take the auctorial initiative: 'After several hours of writing, I get to that level of weariness which allows me to say it all, to say what happened to me and what I would have liked to happen to me, the things that I concealed even in my dreams. I feel that I am no longer in command of my pen, of my thought, of the row of letters which call themselves as they like and mingle as they wish (...) This type of fantasy is like the freshly-baked bread, like the smell of earth after rain, like a mother's breast' (pp. 47-50).

The uranic world is dominated by two 'characters', set in opposition; the 'ideal' appearance of Stella Kramrisch, the Oriental art history teacher from Vienna is built upon her 'exit' from the European world and her choice of a plenary but anonymous existence in India. In her intellectual dialogues, she reveals the sensual and refined side of a new type of woman: 'I am charmed by Dr. Stella Kramrisch. (...) She proved to be learned and naive, intelligent and stubborn, but she was, above all, a new type of woman' (p. 45). The second character, one of a 'concrete' type, is the Indian teacher of English, who shows the way to a reintegration within the Indian world, where *everything is a sign*. After having roamed through Europe, he returns to faith in India and joins the mystical denomination of Shiva, a god which bears a pattern of correspondence with Dionysos and which is an embodiment of the

positive cosmic energy, of the fecundity force and of death[30]. The character aspires to revive a divine experience at the core of his existence, one of unity of thought and deed, one of human completion, of man as a whole being, one who has the possibility of becoming anything by willpower and ritualisation of existence: 'What has impressed me is the perfect conformity between thought and deed. (...) He follows his "way" with a day-to-day strong effort, willing to become an extraordinary man, rather than a mere scholar (...) I see a man concluding a complete itinerary' (p. 40).

In Mrs. P.'s pension, the study is deprived of its cosmic meaning and is subordinated to some immediate personal goals; in society, it becomes an ordinary activity, prosaic tiresome useless work: 'I was ending my daily work with a victory, but there was no bright light in my soul; it did not make my heart grow' (p. 40).

When it reflects an individual experience, the journal mirroring the event is sterile babble lacking profundity, exacerbation of the fatic and metalinguistic functions of language, personal time engaged in duration: 'Over this notebook (...) I only write about funny, almost meaningless incidents, which in any case I need to write about, in order to talk to someone, frivolously, intimately, in my own language' (p. 42).

Far from becoming the fulfilment of the organic 'dream', writing the novel and the journal as a mimetic, mirroring act is subordinate to physiology, pertaining to the activity of 'purgation' which discloses individual 'horrors', 'credulities' and 'stupidities': 'Tonight I have started writing a novel in which I will employ several personal experiences. (...) It is too hot and there is too much sexuality around me to be able to do my homework properly' (p. 46)

Under the Indian summer sun, the text of the first part 'grows' by divagation; the use of this technique results in the extension and narrativisation of the journal, which communicates the hero's availability for adventure. The author elaborates on the theme of the pension and the city-labyrinth by narrating the incidents, the 'history' and the aspirations of the 'characters' at a terrestrial level. The spiritual availability for adventure is an expression of the obsession of the *passage*, of futility, and it draws upon the absence of a transcendental value. It touches upon the

[30] Kernbach**,**Victor, *Dicţionar de mitologie generală (Dictionary of General Mythology*), Editura Albatros, Bucureşti, 1983, p. 637.

oblivion of a spirit that has been reduced to basic mechanical operation and that overlooks its own function, that of breaking loose, of consciously participating in life: 'Illusion, illusion...I long to embrace another life. With an amazing sensitivity, lucidity, awareness, clarity, I felt time running around me, I sensed each moment burying the previous ones, everything enchanting and troubling being merely an ephemeral glitter' (p. 27).

The characteristic 'type' of the titanic (= corrupt) world, subject to duration (= Cronos) is the *Eurasian*, encountered mainly in Mrs. P.'s pension. People reveal a double hybrid existence: Professor D. is grotesque and sublime at the same time, an old lady lives half of the year in America and the other half in Bengal, the Persian Armenian is stupid and charming, the Italian electrician Marconi has become film director in India, the Portuguese Lobo is petty and loving, the Indian pandit[31] of Sanskrit falls in love with Hellen. There are also several pairs of siblings - brothers (Willy and Lorie) and sisters (Hellen and Iris), friends (Abadie and Vairat). The figure of the Indian professor of political economics, married to a Viennese woman is emblematic of the Eurasian society. There is an obvious connection between the social principle of accumulation and the international recognition he has gained through his erudition. Mr. P. conveys the spirit of this world, as well. The illusory character of life is communicated by his permanent need to lie: 'I was intrigued by his need to lie, to make up stories manufactured out of whole cloth, although he had had a quite adventurous life' (p. 49).

Vairat and Abadie's race from Asia to Paris to gain success, the rain before the hero's departure to D.'s house, as well as Michael and Catherine's 'oversexual osmosis' are as many indications of the fusion between the two dimensions of the titanic world - uranic and terrestrial , and of its hybrid and ambiguous character. Along these lines, the journal reveals that life and narration are set in a relation of continuity.

The mythological sign of Typhon is inherent to the second part of the novel; the hero 'assimilates', deconstructs and intertextually re-signifies the natural and textual real: 'There are days when I feel my brain, my heart, my entire body make a strange factory where inimical substances picked up from the air, from the trees, from books are ceaselessly transformed, assimilated. (...) I feel like I have thousands of mouths and arms to take everything in, to gather everything, to chew everything up

[31] Brahman scholar (< Sanskr. *pandita*).

and turn all these substances, alien to me, into blood and an intelligence which *are* my own' (p. 82, emphasis in the original).

The 'novel'-like pages predominate in this part. Autumn, the night and the moon are elements which draw up the framework for the process of re-signification, inscribed in the larger rhythm of dying and resurrected nature: 'It is on Park-Street that one can observe autumn better. What a miracle is an Indian autumn; what an unbelievable purification of vegetation! (...) Here, "life" is beautifully carried and spoken by the moon. Its light is intelligent, human and vital. One can think and breathe the night.' (pp. 83-93) 'The beings (...) who suffer, love one another, reproduce and get ready to die' (p. 79) right next to him, reliving the rhythm of the nature are barren: 'I wish I could set myself free from all this sentimental, mediocre, ordinary, sterile air around me (...) This incident is the epitome of all the barrenness of my life; and of all its humanity' (pp. 79-85). This barrenness does not have a human referent, but a cosmic one.

The world of 'petty drama' and 'infinite nuances' can only be surmounted by Shivaic-Dionysian excess, which helps prevail over human limits imposed by culture and society. Apophatic creed may be a way to deification: 'Free life can annihilate a person and completely obliterate his soul, but it can also deify and thoroughly transform him' (p. 87). The conscious choice of a way or another comes to balance complete availability and accepted arbitrariness. In the absence of self-awareness, adventure is equivalent to errancy (see also the adventure with Willy and Edy, the musician - diminutives are significant).

Typhon, born to Gaya (= Earth) and Tartaros (= the great pit beneath the earth) has got a hundred heads and represents the symbolic universality in the structure of this part of the novel. In the second part, the journal is subject to several instances of suppression. In compensation, it multiplies in the extra *notebooks*, which hold impersonal, intellectual experiences, an expression of diurnal, projective spirit. The journal is systematised when the author starts writing 'Monştrii' (The Monsters), which incorporate the amorphous, 'nocturnal' dimension, the 'Balkan plaster' of the authorial spirit: 'Reorganisation of the entire intellectual activity. The journal needs order. (...) I keep the journal only for personal, intimate facts and as a record of my life here. I feel that these years are critical. (...) The notebook has become an excellent observation sheet for political and social realities. I can hardly find a person who is

alive. (...) I have decided to start a new series of notebooks in hardback, which I baptised "Monştrii" and where I will write everything that comes to my mind' (pp. 74-84).

These two new types of writing are governed by closure and secret, as reflections of the central symbol of the second part. Whereas in the first part of the novel, the journal was an expression of the lived-through experience, it now becomes a principle of commitment to order and value, an ideal mode of writing. Divagation, a narrative technique which intimated the continuity between life and narration in the first part of the text is replaced with portrayal. The characters, who had established their 'inner structure' by the extension of events, now acquire an intensive existence; they now relate to an essential, immutable dimension.

The archetypal element is grasped by clipping the world's 'text' and penetrating its depths. Syntagmatic discontinuity, as imposed by the archetype, becomes manifest narratively in the fragmentary disposition. Self-editing through journal is a multiplication of the spirit which brings together disparate portraits under a single meaning, prefiguring a work. Setting meaning as a play between fragmentation and unification, in an analogy between life's fragments and those of the text, summarises a mythical experience, suggested by Iris's dream about the hero-narrator's death and resurrection. Loneliness and errancy, seen as illusions of shredding, as states of the spirit which keeps aloof of the profane world and as states of the 'indirect novel' are annihilated by the realisation of continuity, of identity between all 'fragments' of life and text.

The appearance of the real creator itself is an act of discontinuity in the universal order. One such typical creator is Sukumar, whose goal is to live the day when the sun should rise due to his mere existence (p. 84).

The narrator operates by relating the characters, constituted by several 'layers', to the archetype. The hero-narrator lives to know who he is, as he confesses to his Indian friend, without understanding what he says. The text displays exemplary destinies: from Lorrie and Witty to Helen, Iris, Catherine, Ruth, Frank, Theodor, Michael and Regie Peter, from the German on the train and the Glaxon family to Mr. and Mrs. P.

Men's lack of virility results from the prevalence of feminine 'mythology' in their existence, strongly connected to the archetypal element *earth*. Love annihilates men: in Michael's case, his family prevents him from seeing Catherine again; in that of the German on the train, his wife has cheated and divorced him. In the lecturer's case, his wife

terrorises him; the Glaxton 'boys' only pay group visits, accompanied by their sisters, in order to sing along in a choir, and Frank disappears. They are all reduced to a woman's function, with which they end up identifying themselves even in names: Mr. P. epitomises such a category: although he has been away for several years, he has plenty of children, conceived during his visits and born in his absence. The only one who holds a privileged position is Theodor, the foreigner temporarily accommodated at Mrs. P.'s place, who had his eyes on Catherine and won her heart. This situation is justified by the fact that he is an illegitimate child - *eros* is governed by chance, as shown by the character's name: he is 'a gift from the gods' (Gr. *theos*= god +*doron*= gift).

According to the narrator, women are either tarts or mothers: 'When they turn into women, girls either get ready to become tarts, or transform their lover into a baby' (p. 100). These potentialities are illustrated by Helen's 'aphroditic' role - she has courtesan traits (she's into vice and she offers herself to men without surrendering her heart) and by Catherine, who is enchained by her 'demetric'[32] role (conspicuous in the child she carries and which she would raise alone). Except for these two 'primary' roles of the woman, there are two others, 'deviate' functions. Aphroditic love is doubled by Iris's sentimental love- she is in love, but she scorns her flesh and blood because she suffers from 'a stupidity of elementary proportions' (p. 60). Demetric love is doubled by Ruth's carnal barren love; she loves the hero-narrator with the vulgarity and charm of the cultureless. These characters' names are also significant, beyond etymology: Hellen= beauty, evoking the beautiful Helen of Troy; Iris < *iridescent*= pale light, which gleams and *reflects*; Ruth < *rut*= physiological state of animals corresponding to a period of sexual activity; Catherine < Gr. *Ekaterine* < feminine for *Hekateros* – agnomen for satyrs and nymphs or from *Hekate* – subterranean goddess= *fertility*.

Drawing on the typhonic archetype, the hero's life, dominated by the woman, is determined by the complex of closure, of claustration, of spiritual sterility. The episode where he possesses an inebriated Ruth for the first time, after a party in Chinatown, places the eros closer to a lower boundary, that of biology, purged by neurosis, of the event with no other

[32] See Evola, Julius, *Metafizica sexului (Metaphysics of Sex),* eseu introductiv de Fausto Antonini, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 200 for the metaphysical significance of these terms refining their mythological meaning.

significance than the 'natural' one, but which displays a basic feeling of happiness: 'This feeling, that I can be replaced, that I am a function, a presence, made me happy' (p. 92).

Mrs P., the only married woman in the series of portrayals, the only master (= landlady) of the space peopled by her own children and tenants, is a symbolic character. Unlike the names of the other characters, whose connotations or meanings are transparent, her name, identical to her husband's, expressed by a single initial, may stand for annihilation of individual being, for death, the same as in the case of the enclosed space of the pension. Uniformisation, a deviant expression of unity, is a consequence of self-reproduction by integrating in creation elements of the same essence: Mr. P. and Mrs. P. are Gaea and Tartaros, which are later 'joined' in mythology by Persephone and Hades and represent, along these lines, the Earth itself.

Man's creativity and happiness themselves are determined by his relations with *genius loci*: the longing for the non-being and the urge for being, the dynamic and the static, revolt and harmony, nocturnal and diurnal drive of life dominated by the archetypal element earth find an instance of manifestation in Professor Tucci and Tagore, the poet. The description of the Professor's personality- cultivated, young and handsome, somnambulist in his own life- is woven through legends and rumours about his marriage to a young unknown woman, about his work among books and insects, and about his gestures of thrusting his knife into different objects around him. His connotations are Faustian: he gives the impression of being possessed by the passion for knowledge, sacrificing his life to communicate with the 'other' world. His character becomes mythical by a cultivation of ambiguity; the unconfessed secret which haunts him in his nights of insomnia, near the ocean, his connection with the 'initiated' Stella Kramrisch, the feeling of guilt and damnation render this 'character' highly conspicuous and sets him in hidden relation to Tartaros: 'He was dealing at that point with the translation of some texts of logics from Chinese into Sanskrit. He was walking across the room with the Chinese text in his hand and translating each sentence aloud. His servants thought that he conjured spirits and left him, one by one. (...) At night, his lamp attracted millions of butterflies, bugs, dragonflies, ladybirds. Windows open to the field, lamp lit all night long in a room where books and manuscripts lay all over the floor (...) Tucci tossed and twirled (...), his dagger in one hand, the Chinese text in

the other. (...) This man, who could speak any language, who read Hebrew and Japanese at dinnertime was however handsome and charming. (...) Last time I met him, we were on the ship to Europe. (...) At night, we used to walk along the upper deck and he gave me analytical lectures about the most obscure Indian philosophical systems and recounted biographies of *lamas* who had died five centuries before. (...) Once (...) he said: "I don't know what is wrong with me, I can't sleep anymore." I looked him in the eyes and he looked away, at the ocean. Then, I felt that I was next to somebody who wanted to confess something, to break away from something extraordinary and monstrous' (pp. 57-59).

The creative archetypal capacity of the feminine Gaea is epitomised by the Poet, a bright presence joining a context which places culture and nature in a harmonious relation. He also stands for the fundamental creative ability, the self-regenerating spirit which outpaces everything it creates: 'Lunch with Tagore. Impossible to depict the ritual of meal serving, his exasperatingly witty, wise conversation, his laughter and his cough which compelled you admire him. (...) I think that the entire mystery of Tagore's fascination lay in his art of appearing indispensable, impossible to replace. (...) Tagore was pretty good at rational agriculture, and (...) he wrote the most beautiful spelling books. Also, he is the founder of this university' (p. 71).

As Shastri, Bengal's greatest philologist, says, life at Shantiniketan, where the poet lives, is an 'edge of happiness', where no one stops or returns, since the world is subject to progress and oblivion.

The access way to happiness is magical. Ritualisation of existence may be performed by converting meaningless events into destiny. Memory, archetype of one's own personality, one's 'double' purified of contingency, may produce the arrest of individual time which could thus integrate within a traditional *continuum*. Initiation and learning project personal into collective experience, integrating man into the world, biology into spirit, individual freedom into general law, form into content, and fills and fulfils the world with *presence*. The ultimate presence is symbolised by marriage, which possesses a ritual function and a transcendental meaning: 'Indian marriage (...) is a contract by which participants join the endless series of ancestors. Thus, it is a requisite in the fulfilment of religious functions, because every sacrifice (extranatural contact with gods and ancestors) must be brought into effect by the

husband and facilitated by the wife. (...) Marriage is compulsory and consonant with the religious function' (p. 62).

Weariness of the flesh, a typhonic syndrome which corresponds to the disgust of ideas specific to the titanic inner state, can be overcome here by purification, relinquishment, practice and faith in the objective existence of truth and spiritual life. In order to accede to this higher stage of existence one must relinquish and depart from one's former ordinary life: the hero packs up his things in order to move to D.'s place: 'Packing my things, I felt the same wild joy of departure, of leaving a comfortable familiar place behind, only to throw myself into an insecure, foreign place' (p. 102).

The civil revolution in *Intermezzo* is governed by spring; this renewal announces the assertion of a new reality, the affirmation of the supremacy of the spirit: 'India's extraordinary insanity of going out onto the streets, in front of European tanks and machine-guns... If they win, (...) a new historical stage begins. The spirit will prove invincible once more. And that because it is the instinctual force in spirit, in the magical power of sufferance, of non-violence that makes the force of Indian nationalism' (p. 110).

Alternative dualism is characteristic of the impurity of the titanic world brought into play by the illusion of progress, and the archetypal double of the typhonic world projects the being into the past. In the third part of the novel, these two values are converted into a Dionysian harmony of the opposites, as expressed in the recovery of the present: 'I have come to be obsessed by my dualism, this hypothetical binomial which continuously breaks apart and reassembles either to the right or to the left of my solutions. Sometimes, I witness a truly dramatic simultaneity: no matter the thought, it feels to me that the opposite is equally true' (p. 131).

Memory becomes a life- and text organising principle, as shown in *Prezentare* (Presentation): 'All of a sudden, I was left with several dozens of live people, connected by certain events, but primarily connected through me, through my memory' (p. 12). Memory reclaims unity and the sacred dimension of existence, by harmonising the ephemeral and the eternal, the static and the dynamic. This dimension manifests itself as a balance between extensive and intensive existence, between randomness and destiny, between presence in the world and relinquishment: 'Since always, there has been a struggle in me between two great seductive yearnings: I

wish I could be someone else with each and every hour, I wish I latched in other things, didn't remember or go on with anything. But at the same time I wish I could find a datum from which no experience or argument could dislocate me; a static (...) universal vision (...) - an absolute' (p. 142).

The hero's attempt to 'mislead' the world about his real identity pertains to an epiphanic mode of existence in routine, a play upon the sacred and the profane, the divine and the human. He is set between two worlds, therefore his position is a tragic one; assuming this position entails a type of heroism in the humility of remaining anonymous. The sacrifice of manifest personality is made in favour of an acquisition of self awareness: 'I look more stupid than I am and (...) I am happy to be able to mislead the world about my true nature. There is nothing demonical in this deception. I show myself to the extent that people want to see in me. I only give of me as much as I am required to give' (p. 140).

The novel pages are a failure, either because they express a personal content or because they are a form of integration of a cultural experience: 'The last eight pages (...) are a complete failure; and I know why; I have tried to be strictly autobiographical. The writing is poor and I have employed rhetoric instead of truth' (p. 147). The letter, 'talk among the dead', is a metaphor of such personal writing. It becomes known distortedly due to the interposition of temporal distance (= tradition). Theobald Karr is the representative 'type' of this creation in the novel. He is the anthropologist-agent, an atheist with 'robust logic' who, though he had been living in India for twenty-three years, does not understand it and still considers it in terms of the superstitions he had over it at the time of his arrival. Similarly, the thesis on asceticism is a result of the carnal and spiritual experiences the hero has had with M., Ruth and Jeny. Jamini Santa Sen, the expert in Indian art who speaks 'originally' about anything is the character-*raisonneur* of the author's personal side.

The third part is a poetic one, a meditation upon the modes of creating the novel and the journal. Reconciling or harmonizing these two in a new creative synthesis could be an important step in reorienting literature towards what is significant, towards overcoming contemporary crisis, by focusing on what is at the same time ageless and fresh, essential and accidental, verisimilar and true. In order to achieve the new synthesis, one needs to set oneself free from individual and collective tradition and to synchronise expression with the new way of thinking and feeling. Whereas the first part was committed to the novel as organising principle

and the second one to the journal, in the third part, the creative ideal is a new *forma mentis* by means of which 'creation' is integrated into 'life': the hero-narrator has conceived several books in his head. It is only if the journal separates from personal experience that it can be a 'copy' of such a creation. The 'indirect' journal, a means to shape the 'indirect novel', may be the pattern of a new literary synthesis, an 'epiphany' of the mythical narrative. Thus, it is no longer subject to the individual function of purification, of expressing its own aches and heroism, which are now projected upon the vast background of universal experience. Hence, the hero does no longer apprehend himself, as an individual, through journal, and he is thus annihilated. The journal becomes, as shown in *Prezentare* (Presentation), someone else's writing, the writing of a 'dead man' (p. 11): 'I would like to stop writing on paper, I wish I could make up something new, something that only I could understand and that would die when I die. I can no longer take this simple catharsis of the "journal", which purifies nothing, but only deceives and deludes me. And still, something by means of which I could say it all' (p. 163).

Remembering becomes narrative technique: the author goes from diary to indirect novel by reorganising, reengaging in reading, rewriting - processes of objectivisation and detachment. Mircea Eliade considers that 'an author who writes a journal does not reveal himself more efficiently than in some other of his books. In no case does he "know himself better" or confess entirely (...). Almost never have I felt the need to "confess" myself wholly on a journal page. (...) It seems to me that a journal is better realised (as a literary genre) and more instructive (on an ethical, psychological, historical level) if the author (...) saves, by "freezing" them, fragments of *concrete time*'[33] (emphasis in the original).

Hybridity is turned from deficiency into fine quality: 'If I had published it entirely, the Indian *Journal* would have made a significant book. It would have started a new literary genre in Romania, one that will probably become popular in European literature in about ten-twenty years. (...) A new literary genre, (...) far from traditional expressions of philosophical writings, of the essay or of criticism, but also far from Goncourt's or Amiel's type of diary. Writings which are apparently hybrid, pertaining both to the notebook and the diary, but also to the scholarly

[33] Eliade, Mircea, *Jurnal*, I *(Journal),* ediţie îngrijită şi indice de Mircea Handoca, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993, p. 97-98.

monograph, correspondence, philosophical reflection, socio-political subject matters or historiography'[34].

To put down 'trifles' rather than 'thoughts' is to grasp an epiphanic reality which creates gaps in the rigour of narrative logic. The reader receives it indirectly, by putting together and refashioning signs from routine fragments. Such a reading is instructive, it helps in understanding life: 'It is being able to learn something from life, to foster not only intelligence and other human distinctions, but also the ability to see events clearly and to foresee them' (p. 117). *Prezentare* (Presentation) holds the same idea: 'Anything happening in life may be the basis of a novel. (...) Anything that is alive may constitute an epic' (p. 13).

Narrative's fragmentariness does not entail any 'demonic' connotation of annihilation of the epic. On the contrary, it implies a 'pure instinct' of awakening to a new life through reading, with an effect of regeneration upon the novel which constructs and deconstructs itself with every wise reading: 'I used to think that the desir e to analyze and deconstruct, the urge for humiliation and sin is a demonic tendency, that it is a cry of the darkness in me. Now, I am aware (...) that this urge is balsamic, that it is as sweet as a pure instinct' (p. 121). Fragmentariness thus corresponds to the aesthetics of Eliade's authenticity.

The indirect novel is an invitation to a symbolic reading of the real, it is the novel which emerges through a 'correct reading'. It is the reader's, not the author's novel: 'a novelist who writes only for himself will write a novel every time men and events are there to talk about' (p. 12). The means by which reading may transform the indirect novel into novel is designated in the episode in which, following the pillow fight (= easy reading grasping the narrative's contradictions and technical discontinuity), the narrator has his glasses (stereotypes) broken and comes to perceive reality differently, which brings about a state of happiness: 'I start noticing how beautiful girls appear to me now, seen through my short-sightedness. The entire room is transformed and I can happily start exploring it. (...) Actually, everything around me is more beautiful and fantastic. It seems to me that the room is no longer lit by an electric bulb, but that there is a moonlike haze, a dense light. (...) My space is now

[34] Eliade, Mircea, *Memorii*, I (Autobiography), ediţie şi cuvînt înainte de Mircea Handoca, Editura Humanitas, Bucureşti, 1991, p. 325.

prodigious. It swallows and produces objects without any rule of perspective' (p. 123).

One such creative reading on the part of the impersonalised reader who assumes a role of co-author must go beyond the 'hygienic' reading which humours mere individual needs. In this fashion, the writer could confirm his faith that life's absurdity and lack of logic can be overcome. Symbolic reading is an intuitive reading, which can rehabilitate 'compromised' literary genres and assert a new type of novel. At a narrative level, it corresponds to 'global knowledge', reclaimed as a model for intelligence. It entails an understanding both of what is easily perceived and of potentialities, of depth structures and may retrieve compromised truths or reassert new ones: 'I am wondering whether it is time to be emancipated from the primacy of knowledge by intelligence, by pure spirit, so that we may try to apprehend global, organic knowledge through our passions, enthusiasm, sins and sleep. What else is there for us to find out by intelligence and reason? Truths which are increasingly abstract (such as modern physics nowadays), increasingly symbolic and far from man and life. (...) Come on, let's start on a new road, with other instruments, other goals' (p.160). The model of this type of knowledge which opens us horizons and enriches man is the 'Benedictine work' of the entomologist Ribeiro.

This new type of comprehension may be undergone by detachment. The success of the novel pages can be ensured by breaking with personal past, oblivion and placidity, as expressions of impersonalisation: 'I drew up at least two dozens of men and devils, while waiting for inspiration. And when it came, I wrote, deliriously. (...) Tension rose unhealthily (...), then a typhoid placidity struck me, and I wrote my best chapter, the 6th. (...) I can never remember the content of an article that I wrote, though I can summarize hundreds of articles effortlessly' (p. 146). The model of such an existence is provided by the Romanian peasant, who gets along well with both his French master and his new Indian servant. Although he doesn't speak any foreign languages, he is perfectly adapted and he has no surprises, since 'he has lived through thousands of years of experiences with miracles' (p. 160).

In his play with the absolute and with the help of creative ignorance, man can be provided with the possibility to elude dissipation and defeat by reality. This ignorance pertains to an attitude of nonconformity and magical self-creation: 'Learn how to judge people not

only by what they do, but also by the conformity between their deeds and their inner structure. It is very serious if one can say about someone else that in any circumstance he might be, he is in conformity with that circumstance. It is the resistance of human material to the game of life that interests me' (p. 171).

Evil, converted into ecstasy, may lead the man who lives in profane circumstances to spiritual freedom and conscious experiences: 'Every time I feel the menace of sadness, I act like a beast with myself, with my soul, with my memory. (...) I feel a real ecstasy of evil, of sin. I feel that it is only by taking this road that I can still hope to undergo a final experience, like the one I had this summer. (...) If I could find a meaning to my present existence (...), it would probably be the following: to furiously consume my past, those parts of my past which I feel alien, detached and toxic to my soul. (...) To stop despising routine, practicality, the insignificant' (pp. 121-122). It is only like this that the hero can remove himself from the 'giant, gentle, colourful slumber' (p. 117) in which the 'social' relations he has in Mrs. P.'s pension have thrown him and from the 'spiritual hospital' of intoxicated love for Jeny and the 'Great Flesh', that is, all people related to one another by blood, tradition and superstitions.

Miserable, dependency-based relations become memories and those on whom he had been dependent on as friends become his 'acquaintances', following an experience with the effect of a miracle- his love for M.. She is governed by 'absence', discontinuity, distance. Through her, the hero becomes aware of his divine essence: 'M. will never forget me, I know that. What am I to her now? A myth, a saint, a legend' (p. 145).

In this context, the vicious life he leads after breaking up with her acquires a trans-physiological, trans-psychological function. It becomes a way of deconstruction which precedes a rebirth. It does not eliminate the previous experience, but reconfirms it: the hero undergoes a paradoxical experience which integrates antagonistic states simultaneously. This experience is intimated symbolically by his return to Mrs. P.'s pension. In this manner, absence and presence, old and new, purity and vulgarity, god and sinful, close and far coexist: 'I was wondering why I was destined to carry so many souls and so many beasts in me' (p. 153).

The inner tension resulting from this situation creates a moral transformation. Man's deeds are no longer reduced to a biological

structure of structural determination, but refer to a higher spiritual level, reached by means of memory. Happenings acquire meaning, facts become acts and re-sacralised life turns into continuous remembering. Carnal experience turns into carnal knowledge that facilitates transgression of individual pleasure and sufferance and his regeneration as a 'new man', initiated on several ontological levels.

In the novel, growth, completion of an age are projected against a cosmic frame. Spring, summer and autumn, which 'governed', in turns, *Intermezzo* and the other two parts of the novel, with their implied connotations, follow in order in this last part, which is more extensive temporally. And still, the hero's experience is cosmically governed by winter. But the 'frost' is on the inside, because the hero's state fulfils the complete cycle of nature: it is the moment when Apollo heads for the land of the Hyperboreans and where Dionysos replaces him in the temple.

With a double structure, *Şantier* (Building Site) is born out of the play between novel and journal as complementary ways of expressing an authentic vision, of accommodating the human spirit in its complexity, a vision which may be expressed as *coincidentia oppositorum*. The fusion of these ways is suggestive of the harmonisation of the abstract, impersonal, normative, traditional, necessary, closed, fixed, aesthetic character of the novel with the concrete, personal, random, free, open, mobile, ontological one of the journal.

The poetics of the indirect novel results from the specific relation between literature (the urge and the 'fatality' of writing a novel) and the reality of the being (writing the journal as individual necessity). This relation is expressed by superposing parallel apparently disconnected texts meant to convey the idea of life in its totality. The text is thus an expression of the spirit's eagerness for being in the need to establish an ontology, a phenomenology and a dialectic.

The indirect novel is a metanovel, it results from using, alternatively, the means of expression specific to novel and journal and from transforming the latter in text and pretext: this is, in fact, its topic. The play on spiritual attitudes and complementary narrative techniques is conveyed by the frames of suppression and adjonction in the terminology of *Groupe μ*, extended to a semantic level. Coexistence and alternation, double and duality are elements which connect the text to disguise and *quiproquo*, which introduce a carnivalesque vision.

They occur in a dialogic relation throughout the text. The author uses the journal and the novel alternatively, as factual means of text structuring, since the adoption of one implies the obscuring of the other. This state of tension, born out of the dialectic of adjonction and suppression contributes in each part towards a textual bifurcation, requiring tabular reading as an approach. The indirect novel is a disguise of journal into novel and of novel into journal, and aims at the creation of a creative synthesis of these genres as well as at the assertion of a new way of writing and, implicitly, of reading.

Maitreyi (Bengal Nights)

Evoking in his *Memorii* (Autobiography)[35] the writing of the novel *Maitreyi* (Bengal Nights)[36] (1933), Mircea Eliade underlines the dual substance – confessable and fabulous – of the book's structure, which, from this viewpoint, is similar to *Isabel and the devil's Waters*; this is due both to the exoticism of the evoked place and to the experiences by which Eliade assumed Indian spirituality in his own life with its people and happenings.

Maitreyi (Bengal Nights) is the novel of an initiation in the wake of which the narrating hero, a young engineer of European origin, assimilates a new cultural dimension, of oriental extraction. The book's circular structure outlines a narrative transformation achieved by situational twist and by the inversion of contents signs; these methods are altogether means of mythologizing and dramatizing the narrative[37]. The "polarity change" in the hero's way of being is correlated with the confrontation between two opposed value systems, whose diverging features, determined by cultural, geographic, racial, mental, and religious conditionings, are eventually neutralized.

In the three narrative sequences, the hero travels a circular route, having "crossed" several spaces with symbolic value: the labyrinth city and

35 Eliade, Mircea, *Memorii*, I *(Autobiography),* ediţie şi cuvînt înainte de Mircea Handoca, Editura Humanitas, Bucureşti, 1991, p. 259.

36 Eliade, Mircea, *Maitreyi (Bengal Nights), in Opere*, vol. II (Works), ediţie îngrijită şi variante de Mihai Dascălu, Note şi comentarii de Mihai Dascălu şi Mircea Handoca, Editura Minerva, Bucureşti, 1997.

37 *cf.* Greimas, Algirdas Julien, *Despre sens. Eseuri semiotice (On Meaning. Semiotic Essays),* text tradus şi prefaţat de Maria Carpov, Editura Univers, Bucureşti, 1975, p. 199.

the jungle, the hospital and Sen's house, the mountain and the lakes around Calcutta. The narrative organization of these elements in pairs with antinomic structure and isomorphic function creates the appropriate setting for the successive dramatic experiences lived by the hero, of "losing" and "regaining" one's self; these experiences envision the terms of spiritual mutation (from *being something* – a "successful" young man, to *returning somehow* – as an apparently vanquished victor) and its stages, made up by the alternation of the following actions, to leave – to return – to leave; these stages are linked to three experiences of knowledge that purport symbolic value: the jungle rain baptism, the burning passion for Maitreyi and the climbing of the Himalayas.

The process of understanding both Indian spirituality and his own soul by dint of these initiative experiences is represented in the symbolic plane as a series of successive "births" of the self that metaphorically imitate the genesis and cosmic structures. It is not by chance that the fulfillment of initiation is shaped in the novel by a qualitative "metamorphosis" of the spatial setting: from a disorganized incoherent space (*incipit*) to a centred space (*excipit*). By spiritual accomplishment, the hero discovers the paradoxical unity of life's contrary "signs"; the perception of this unity implies a multiplication of viewpoints which relativizes the representations of reality in keeping with the setting(s) where it is perceived.

Upon their first encounter, Allan finds Maitreyi lacking in femininity and as ugly as a… goddess: "I thought her ugly, with eyes that were too large and too black, thick and curling lips and the powerful chest of a Bengali maiden who had developed too quickly. […] Maitreyi's naked arm and the strange quality of that somber brown, so disturbing and so unfeminine; it was the flesh of a goddess or a painted image rather than of a human." (pp. 1-2, trans.Catherine Spencer) During his visit to Sen's, the hero has the intuition of beauty as mystery and metamorphosis: "Maitreyi had appeared much more beautiful to me then […] a less inhuman life in this wrapped up and yet transparent body, who lived, one might say, by miracle rather than biology" (p. 8, t. m.[38]).

The understanding of life's ambivalent character is narratively represented by the inversion of the initial roles played by the protagonists and by their ambiguous attitudes, vacillating between lucidity and

[38] Translation mine (t.m.) applies to all translated excerpts in this article

romantic passion, innocence and guilt, and finally, between the gifts of spirit and the gifts of flesh. Allan's love for Maitreyi makes it easier for him to understand the Indians' way of being into the world, a way based upon the values of natural culture, which stand for the cosmos as a psychophysical unit, with humans and gods living together. The hero understands that within this cosmological pattern the precise borders between man and nature disappear, and that his life enters the ample rhythm of cosmic birth and destruction which discloses the illusory character of existence.

In the narrative plane, the isomorphic shape of illusion that becomes a reason for reality is the game that Maitreyi suggests to Allan while they make the inventory of the books in the library and learn French by translating a text: "I was just beginning to teach her the alphabet and the system of pronouns when she interrupted me. "How do you say 'I am a young girl'?" I told her. She repeated joyfully, "Je suis une jeune fille. Je suis une jeune fille." […] "Say something. You translate and I will repeat," she proposed, as though she had discovered an excellent method. […] A curious conversation began, Maitreyi asking after each new phrase whether I was translating correctly. "In your place, I would translate something else," she declared." (pp. 41-42, trans.Catherine Spencer)

A poetess and a philosopher, she makes him understand the analogy between cultural creation and natural creation. Beside Maitreyi, the hero perceives a subtle correspondence between the revealing space of the library, where the two get closer for the first time, and the natural environment: "The forest lured us with her thickness of trees and shadows, with her happy birds. We looked at each other and an emotion beyond reason invaded us, just like before in the library" (p. 84, t. m.). In this parallelism of spiritual and terrestrial germinations, spiritual creation is revealed to Allan as procreation, symbolically identifying itself with the woman, who becomes the centre of the universe.

The initiation into spiritual love is also imagined as a game; while "possessing" her hand and foot, the hero has the intuition of the mystic essence of love and understands the importance of ascetic renunciation. Its symbol is the engagement, whose ritual connects once more the living of the soul's absolute with the eternal structures of the universe: 'I vow to thee, oh Earth, that I shall be Allan's and no other's. I shall grow out of him like grass grows out of you. The same as you expect the rain I shall wait for his coming, and what sunrays are to you so shall his body be to

me. I vow before you that our union will bear fruit because I hold him dear willingly and let nothing evil, if anything, fall upon him, but upon me, for it was I who chose him. You can hear me, Mother Earth, you never lie to me, my mother. If you feel me close to thee as I feel you now, both hand and ring, give me strength to love him always, to bring him unprecedented joy, to give him breed of life and play" (p. 91, t. m.).

At this point, Allan fancies Maitreyi to have come from another world; he thinks she is none other than the "mythical" Maitreyi: "I was running in a twentieth century car and beside me I held (t. m.) an incomprehensible soul, as chimerical and sacred as the soul of that other Maitreyi, the solitary figure of the Upanishads. I touched her arm to reassure myself of her reality. Was it truly by this girl that I was loved?" (p. 100, trans.Catherine Spencer)

In love, the heroine shows Allan that she is more than a hermit or a solitary figure. She seems to be at the same time both a maiden and a courtesan, similar to Magna Mater, the mother of all creation. In Maitreyi coexist hypostases of fiancée and wife, of daughter and mother, and her role-playing discloses the interplay between life and death, between appearance and reality. Lived as an actual experience, love initiates the protagonists into the experiences of marriage and procreation. Beside her mother, Maitreyi realizes this fact in the temple, the confluence space of the three cosmic levels (the terrestrial, the subterranean, and the celestial).

The journey that the two women take through dark corridors, like in the underworld kingdom of shadows, the famous stranger with long black hair, much like a death god, and the six garlands – a perfect number, symbolizing the reunion of the masculine with the feminine – that he offers Maitreyi as a token of engagement symbolically suggest the connection between sacrifice and fruition, between death and life.

Since *fruition* could not be achieved through marriage with the man she loves, she will become fulfilled by violating the norms, which highlights her metaphysical value. After breaking up with Maitreyi, Allan wanders through rain and swelter for three days in a state of complete self-oblivion; there is a conspicuous parallelism between his journey along the banks of the Ganges and Maitreyi's course through the temple, as well as between her existential revelations and his conclusion that "Everything shall come to pass". After breaking up with Allan, Maitreyi abandons herself to a fruit seller. She and Allan, by now tired and fallen asleep under a mango tree, are united in spiritual matrimony by mediation of dreams;

the child to be born will be, symbolically, Allan's, since the author portrays filiation and paternity as mysteries that transcend physiological limits.

Sacrificing herself for her love, Maitreyi converts into spiritual victory the metaphorical death that the author deliberately links with the fruit seller. Thus, Maitreyi's drama appears similar to the "drama" lived by Demeter's daughter, Persephone, abducted by Hades, the god of the underworld, and made his wife for all time after eating a handful of pomegranate seeds.

By the complete experience of love, Maitreyi reveals to Allan that this universe of fusion between man and cosmos, spirit and matter, myth and reality, presupposes the acceptance of illusion as reason for an existence in continuous regeneration. From consummate love, the hero finds out that "nothing lasts within the soul, that the deepest trust can be nullified by a simple gesture, that the sincerest passions never prove anything, for sincerity can be repeated with another one, with several; that, finally, everything is forgotten or can be forgotten" (p. 101, t. m.).

It is not mere happenstance that the "master" of this world is the poet Thakkur, whose name alludes to the supreme solar god of the Munda people from Bengal[39]. The breaking of his portrait and the death of Chabu who, in the grips of her madness, determines to take up his path, are ripe with meaning. The only accessible place that can transcend the contingent world is the terrace; ascending to the terrace in order to watch the stars, have a conversation and listen to stories, Allan, Maitreyi and Chabu share the mysterious feeling of time dilatation and freedom: "She recalled the terrace and invited me up. When I got there, I suddenly felt overcome with joy. Never would I have imagined how changed the world looks from the roof of a house. […] I remembered the day I first saw Maitreyi. […] Years seemed to have passed in-between" (p. 28, t. m.).

The journey that Allan takes through Delhi, Simla and Naini-Tal on his way to the Himalayas is a journey of initiation, homologous to the mythological scenario of mythical persecution. The climbing of the mountain (axis mundi) and the hero's stay in this space – from October to

[39] *cf.* Eliade, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor (Patterns in Comparative Religions*), cu o prefaţă de Georges Dumézil şi un *Cuvânt înainte al autorului*, ediţia a II-a, traducere de Mariana Noica, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995, pp. 114-115.

February – much like a temporary death, serve the purpose of recovering his identity and spiritual freedom.

Remembrance, a genuine instance of anamnesis, is the sublimated form of regression mediating the understanding of the happenings taking place in the real plane by dint of the imaginary. Within this space, the creation from the previous plane, already placed under the sign of becoming, transforms itself into supra-creation. The imaginary universe, created by self-representation and self-multiplication, abolishes the contradictions between thought and action, between the *He* and the *Other*: "I took part all day long in the unfolding of the same fantastic dream that isolated the two of us, Maitreyi and I, from the world around. Long forgotten facts regained their freshness, and my imagination fulfilled them, made them deeper, and interconnected them. Details which I had failed to notice now changed the field of my inner vision. […] This communion unto imagination appeared to bind the two of us somehow above all events; it bound us despite separation and death. […] I thought at random of *everything* I pleased, of everything that comforted me. Keeping forever silent, I spoke incessantly with people sprung from my imagination, who were all like me, only more profound, manlier and freer" (pp. 133-137, t. m.).

The hero becomes aware of himself as creative subject with demiurgical capacities, as the master of the world created by the imaginary, which competes with the real world. The living unto spirit of his former existence stands for a form of purification; the hero comprehends the objective, autonomous nature of spirit, similar to the mineral nature: "… that not give meaning to life, to return to the state of a simple mineral, to be changed into rock crystal, for example? To be a crystal, to live in and to radiate light, like a crystal" (p. 162, trans.Catherine Spencer).

The coming of Jenia Isaac has the function of re-integrating Allan in the human plane. Mediated by a book and by a dream, their oriental encounter is a small miracle in itself since she arrived to the Himalayas after buying a book about India from a bookstore she had dreamt about, and where she had got after a car crash. Jenia stands for the World, mingling races and beliefs, the biological and the spiritual, the north and the south. She is a Finnish Jew, settled in South Africa; she has had a failed erotic experience with a German fellow-countryman and has four

sisters (in Indian philosophy, five is the human number, and it can also be connected with the five continents[40]).

This character is much like a messenger who, by words and gestures, liberates the hero's captive self. Jenia's apparition can be associated with two themes – the self estranged from the world and amnesia – both present in Indian philosophy but also in Orphism[41]. After Allan has confessed to her his love for Maitreyi, the two ritually re-live this exemplary love, loving each other lovelessly; it is not by accident that this feminine character, similar to a bacchant, used to be a musician, possessed by the passion of dance: "If in the beginning she bored and annoyed me, now she interested me like a spectacle. […] I must say that I got almost frightened once when I surprised Jenia half-naked in the room, I wasn't startled at all and I looked at her as if she were a mere object" (pp. 141-142, t. m.).

Having discovered life as a cosmic game through Maitreyi, the hero is made to see the world as a spectacle of divine descent by Jenia. Salvation through remembrance can be complete if it is backed up by action. The spectacle presupposes unification between actor and audience as well as the act of transcending temporality by living the eternal present of fiction; assimilating the function of the spectacle, Allan reaches the consciousness of the Man-God identity, as he understands that any difference that exists between them is not qualitative but quantitative[42].

This provides the key to the reading of the letter Maitreyi sends Allan through Khokha: he was supposed to recognize her in the *other* world, that is, in *any* woman partaking the spectacle of the world. If in the first sequence Allan knows the heroine by look and in the second by word, now he must recognize her through ceremonial action. It is because the spectacle means much more than achieving glory in the sublimated world of poetry, the emblem of which is the laurel leaf that Maitreyi sends him along with her book; the spectacle stands for the continuous

[40] See also Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, I *(Dictionary of Symbols),* ediţie coordonată de Micaela Slăvescu şi Laurenţiu Zoicaş, Editura Artemis, Bucureşti, 1995, pp. 310-314.

[41] *cf.* Eliade, Mircea, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, II *(History of Religious Ideas),* traducere de Cezar Baltag, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1986, pp. 369-370.

[42] See Eliade, Mircea, *Mitul reintegrării* (*The Myth of Reintegration),* în vol. *Drumul spre centru*, antologie alcătuită de Gabriel Liiceanu şi Andrei Pleşu, Editura Univers, Bucureşti, 1991, p. 345.

recreation of life and, possibly, for this very reason she gives Allan wild flowers together with her last letter. This is why the experience of ritual love comes to be valued by the hero as an act of illumination, as a spiritual rebirth, which is symbolized by Jenia's first name (Gr. Ευ=*well* + γένιος=*born*): "And it was suddenly as if everything was over when I woke up earlier one morning, staring at the sun up in front, at the light and the greenery. I had broken loose from something heavy and lethal. I felt like singing, like running. I don't know how it happened. Something had descended unto me, something had come upon me. And it was then that I returned" (p. 145, t. m.).

The hero's return to the city and his "marriage" to Geurtie, from whom he smokes *State Express 555* cigarettes, suggest the acceptance of a significant human destiny by means of a ritualized behaviour – it is the expression of a superior state of consciousness, of transcending its conflicting and dilemmatic character. The hero understands that transcendence is not alternative to immanence, but complementary to it, whereas the elements of the real become, taken out of their conventional framework, vehicles for significance, being reinstated with meaning. Despite his apparently hopeless situation, the protagonist manages to establish the relationship between the existence in the imaginary space and the one in the real space, harmonizing the awareness of this opposition by continually denying and asserting his Self.

The city now proves to share a secret with nature and the cosmos, achieving a synthesis of both natural and artificial: "The lakes were what I loved best in Calcutta; it was precisely because they were the only artificial thing in this city built out in the jungle" (p. 96, *t. m.*). The "labyrinth" of Calcutta becomes, just like the jungle, a space of revelation the symbol of which is the mirror (= the lake), homologous at a different reading level to the collective imaginary. It is on its water that the workers from the company purposefully named *Noël & Noël* "sail" attempting to save themselves like in a new Noah's Arch; the dancing in bars, the whisky, and the "girls'" love are integrated into a festive time, while the party, hosted by Geurtie (whose name's root evokes the archetypal element *earth*) – the rites of *passage*. As Roland Barthes put it, "Meaning, art, and sex concatenate into a substitute of *fullness*"[43] (*emphasis in the original*).

[43] *Romanul scriiturii*, *(The Novel of Writing),* antologie, selecţie de texte şi traducere de Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu, Editura Univers, Bucureşti, 1987, p. 166.

In his *Jurnal* (Journal)[44], Mircea Eliade states that the paramount phenomenon of the twentieth century was the discovery of the non-European man and his spiritual universe. This statement must be understood in that it recovers and restores, via human imagination, an archaic mode of behaviour, which can be also interpreted as a secret "nostalgia for origins": the recovery of a primitive country and an Indo-European proto-language: "Now, pondering upon my secret life in India, I finally understand its meaning. […] My Indian existence was changed (canceled, to be more precise) because I met two young girls, M. and J. […] Through M., I lost the right to integrate myself into the "historical" India; through J., I lost everything I thought I had built for myself in the Himalayas: my integration into the spiritual, trans-historical India. […] It was *mâya* that made the two girls cross my path, in order to force me to find my own true destiny again. Which was to create culturally in Romanian and in Romania […], to think and write for a larger public, in a "universal" perspective"[45].

Beyond his biographic motivation, the author chooses India as the love-revealing space due to its spiritual "aperture". In Eliade's view, India is a "chronotope" of ecumenism, a "new version of the Renaissance"[46]. Allan explains to Harold, his Anglo-Indian friend: "To me, Christianity has yet to be born. There have been only Christian churches, dogmas and rituals. Christianity is about to be born here, in India, the land at utmost peace with God, where people are thirsty for love, freedom, and understanding" (pp. 87-88, t. m.).

The "metaphysical" structure of the book, linked to the theme of the hero's initiation, is by no means an expression subordinated to Indian metaphysics, but is instead integrated into a realistic vision, in a Platonic sense, which Mircea Eliade regards as common to all archaic ontologies[47]. By virtue of the same ecumenism we could explain the metaphorical isotopia from the novel's deepest layer of meaning between Allan's initiation into Indian spirituality and Maitreyi's into the drama of love and fruition, calling to mind Persephone's "scenario".

---

[44] Eliade, Mircea, *Jurnal*, I *(Journal),* ediţie îngrijită şi indice de Mircea Handoca, Editura Humanitas,Bucureşti,1993, p. 223.
[45] *Ibid.*, pp. 456-457.
[46] *Ibid.*, p. 286.
[47] *Ibid.*, p. 156.

This "seesaw" between Europe and Asia, whose spiritual centres are represented, in Eliade's view, by Greece and India, appears explicitly in the novel. Sen brings the European Allan into his house as a son, so that, after he has known and loved India, he will help Sen integrate himself into a new world: "'You, Allan, have other open roads before" (p. 15, t. m.), Sen tells him mysteriously. In her turn, Maitreyi discloses her father's intentions to Allan: ""They told me: 'Maitreyi, from now on, you'll have a brother, Allan. Do your best to love him, he'll be your brother, and *babá* will adopt him, and upon retirement we'll all go to his country'" (p. 76, t. m.).

Regarding the mythical groundwork of the novel from a hermeneutical perspective, we can account for the explicit connection between the European hero and the Indian deities on the one hand and, on the other hand, for the implicit connection between the Indian deities and the Greek ones, who altogether model the characters' symbolic structure.

Dionysus's "scenario", which plays an essential part in anthropogeny[48] according to the Orphics, is homologous to that of Purusha – the Primordial Giant who carries out the Indian cosmogony by self-sacrifice; the rite of the two gods consists in the killing and dividing of the victim's body for consumption, an act that re-sacralizes the world, thus ensuring earthly bliss. The multiple epiphanies of the Greek god and the initiation into his mysteries, which serves the purpose of transcending the human condition, can be related to the Indian god Vishnu, the supreme creative deity, identified with the space and with sacrifice, which makes possible the foundation of the cosmos, resacralizing and restoring both life and nature through his continual presence into the world[49]. Allan himself is "related" to this god when Mrs. Sen likens him to a *vaishnava*; the rituals performed by these priests of Vishnu are similar in meaning to the ritual Dionysian orgy: "*Vaishnava* expresses mystical love in terms of

[48] People were created from the ashes of his body, torn apart and devoured by the Titans, whom Zeus thunderstrikes as punishment for their mischief; the killed god is born again from Zeus's thigh.

[49] See Eliade, Mircea, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, I (History of Religious Ideas), ed. cit., p. 235.

adultery and matrimony so as to express the transcendence of any mystical experience, its essence "alien" to this world"[50].

Like the god Dionysus, the conqueror of Greece and India, Allan, Maitreyi's "conqueror", is an *alien* in this space of revelation. The experience of his love can be metaphorically equated with the purifying fire that prepares him for a second birth, spiritual and pure. The narrative scenario enacted by Allan is metaphorically homologous to the mythological scenario of the god who experienced persecution in a multitude of forms: banishment, dismemberment, multiplication into several epiphanies, occultation and resurrection. In Maitreyi's mind, the hero is identified with a god; then, beside Jenia, he understands love's ritual meaning and, finally, he assumes the tragic condition of life, which he lives like a ceremony: he returns to the world and lives the joys the world offers him with detachment. Within this context, the hero's name could be derived, eluding etymological norms, from the English word *all*=wholeness, totality. Metaphorically, the experiences lived by the hero (casting away, disappearance, amnesia and waking up) and the ensemble of problems posed by the themes of the "tomb body" and of ascesis update divine hypostases, common to Indian and Orphic mythologies, at the centre of which lies the cult of Dionysus.

Regarded from a mythological perspective, Allan's "sacrifice" has a cosmogonic significance. The hero's return to the world after the spiritual rebirth he went through in the Himalayas serves the purpose of reinvesting with meaning a decayed reality. Thus, the significance "crisis" of everyday life in the city from the first section of the book seems to have reached the structures of spiritual life present in the very "heart" of the city: Sen's house. The blindness affecting the engineer, while compelling him to remain inactive, suggests precisely the lack of vitality of an old religion, whose meaning, confined to dogmas and rituals, has got lost; he is actually an unorthodox Brahman, who respects the rituals without believing in them and doesn't renounce religion for fear he might lose his position in society.

[50] Eliade, Mircea, *Jurnal*, I (Journal), *ed. cit.*, p. 22. The equivalence concerns the functions performed by these two gods in their mythologies – nowadays distinct from each other; the ecumenical perspective is based on their archaic character; otherwise, one should not forget that this correlation is made possible by the fact that the two gods invoked "meet again" during Alexander's the Great time, when Dionysus "conquers" India.

However, Mircea Eliade does not restrict himself to retelling several myths. By new syntheses, he resolves to create a new mythology within ancient cultural and religion "frameworks".

Mircea Eliade's literature possesses an initiatory quality that accounts for the lived truth of life and also for its representations. This quality is highlighted by the duplication at the level of narrative technique, which calls for a dual reading both in the thematic plane and in the fictional one. The surface structure – the novel of "manners", of exotic atmosphere and love between the European Allan and the Indian Maitreyi is redoubled in the plane of the substance's contents by the initiatory scenario, according to a mythological pattern, with a view to perceiving the meaning of existence and its fundamental unity. This deep layer of meaning explains the inversion present in the novel's *incipit* and *excipit*: the labyrinth city, just like the jungle from which it was claimed, acquires a new mythological dimension by "reorganizing" itself around a centre – the artificial lake.

The narrative transformations of the protagonists are achieved by the inversion of the original cast as well. The most important and spectacular mutation is, of course, the one occurring in the pair Allan – Mr. Sen, by inverting the proportion opponent (traitor) – helper (benefactor)[51]. This mutation carries the implication of the fulfillment of Allan's initiation, who acquires the status of a mediator between the two cultural spaces whose opposing meanings he neutralizes while discovering the meaning of his own existence.

The representation of these contents has its own "story" to tell; it bifurcates in two manners of writing: the diary and the "notebook", whose disjunct perspective assigns a dual analysis for the thematic plane. While at the thematic level the duplication belongs to the author-producer of text, at the fictional level it belongs to both the narrator and to the reader-narrator. The latter's attention is oriented by the difference in expressiveness inherent in the production of thematic significance; this significance must detach itself from its referential dimension represented by the diary, which the author regards as inauthentic. "Incapable" of foreseeing essential future events, he is a "poor psychologist" and either emits "stupid comments" (p. 47) or writes dry, concise and insignificant jottings: "Today I still read those jottings written in blood and they seem

[51] Greimas, *op. cit.*, p. 205.

so cold, so common to me. […] How incapable we are of expressing the substance of too great a joy or sorrow even on the face of it. I have grown to believe that only memory is fit for this, that only distance can bring them to life. The diary is dry and insignificant" (p. 127, t. m.).

The self-comments added to this diary play the same role as they dispute their author's own representation relativizing it. "Varying" the same theme, the text of the "notebook" redoubles that of the diary, which is not altogether abandoned because of the lack of substance that accompanies narrative time; thus, the novel deviates from the traditional norms of novelistic construction and from the successful ways of meeting the public's horizon of expectation, to which the author alludes through the voice of his hero-narrator when the latter is asked to tell Chabu a story: "I wished I had known a wonderful story, with many adventures and complications, a story Maitreyi would have liked as well. Well, I wanted it to be worthy of an intelligent and wide-read young man, to be original, impressive and symbolic" (p. 29, t. m.).

Although he writes a novel of "authenticity", the author appears to dispute both the contents and formal clichés of the "literature of authenticity", and the clichés of traditionalist literature as well. He opposes to these the mythical narrative: Chabu's story about the book that contained parables and advice warning against deception and whose pages, scattered in the wind, brought the king and his soldiers back to life, as well as ineffable language that Maitreyi uses during the engagement ceremony, stand for metaphors of the author's own thematic and fictional representation: "She spoke a childlike Bengali, simplified, almost ciphered. I could hear the sounds, here and there I guessed a word or two, but the significance of this incantation was lost on me" (pp. 91-92, t. m.).

The multi-layered construction of the thematic and fictional planes underlines the fantastic aura of this novel, whose discourse is not only anti-naturalistic but also anti-representational; just like in *Şantier* (Building Site), the indirect access to fiction is a method of mythologizing the text while stimulating a symbolic reading. Fragmentation and redoubling bring to the foreground the abstract "untellable" character of epic matter[52]; the authenticity of this epic matter is revealed as interplay

[52] Ricardou, Jean, *Noi probleme ale romanului* (New Problems of the Novel), în româneşte de Liana şi Valentin Atanasiu, prefaţă de Irina Mavrodin, Editura Univers, Bucureşti, 1988, pp. 40, 276.

among several illusions pertaining to the understanding of the narrated events. The author configures his novel by overlapping the temporal segments of the present, past, and future in his diary, self-comments, and evocation. However, his manner of writing integrates these segments by inversion, recasting their "roles", while the transformation occurred at this level redoubles the transformation at the thematic level.

The two texts, side by side, offer a total, quasi-simultaneous reception of the hero's life, reconciling temporal oppositions (*before* vs. *after*) and formal oppositions (*diary* vs. *notebook*). To the author, the book is not a finite reality with a definitive shape and a formulated meaning, but a form of virtuality. At the same time, it is a "supra-text" that elaborates its own reading[53], but also a *project* which every reader updates with each new reading. Ritualizing reading, the narrative becomes "free" [54] and acquires the function of a new, mythical narrative.

References

Barthes, R. (1987) *Romanul scriiturii*, (The Novel of Writing), antologie, selecţie de texte şi traducere de Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu, Editura Univers, Bucureşti.

Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1995) *Dicţionar de simboluri*, I (Dictionary of Symbols), ediţie coordonată de Micaela Slăvescu şi Laurenţiu Zoicaş, Editura Artemis, Bucureşti.

Eliade, M. (1998) *India. Biblioteca maharajahului*, (India. Maharaja's Library), ediţie îngrijită şi prefaţată de Mircea Handoca, Editura Humanitas, Bucureşti.

Eliade, M. (1994) *Isabel şi apele diavolului* (Isabel and the Devil's Waters), în *Opere*, I (Works, I), ediţie îngrijită şi variante de Mihai Dascălu, Note şi comentarii de Mihai Dascălu şi Mircea Handoca, Studiuintroductiv de Ion Bălu, Editura Minerva, Bucureşti.

Eliade, M. (1981, 1986) *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, I, II (History of Religious Ideas), traducere de Cezar Baltag, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti.

Eliade, M. (1990) *Încercarea labirintului* (Ordeal by Labyrinth), Traducere şi note de Doina Cornea, Editura Dacia, Cluj-Napoca.

[53] *Ibidem*, p. 319.
[54] *Jurnal*, I (Journal), *ed. cit.*, p.494.

Eliade, M. (1993) *Jurnal*, I (Journal), ediţie îngrijită şi indice de Mircea Handoca, Editura Humanitas, Bucureşti.

Eliade, M. (1997) *Maitreyi* (Bengal Nights), în *Opere*, vol. II (Works), ediţie îngrijită şi variante de Mihai Dascălu, Note şi comentarii de Mihai Dascălu şi Mircea Handoca, Editura Minerva, Bucureşti.

Eliade, M. (1991) *Memorii*, I, (Autobiography) ediţie şi cuvînt înainte de Mircea Handoca, Editura Humanitas, Bucureşti

Eliade, M. (1991) *Mitul reintegrării (*The Myth of Reintegration), în vol. *Drumul spre centru*, antologie alcătuită de Gabriel Liiceanu şi Andrei Pleşu, Editura Univers, Bucureşti.

Eliade, M. (1935) *Simplu intermezzo* (Simple Intermezzo), în "Vremea" nr. 394, 30 iunie.

Eliade, M. (1991) *Şantier. Roman indirect (Building Site. An Indirect Novel),* ediţia a II-a, cuvânt înainte şi îngrijirea ediţiei de Mircea Handoca, Editura Rum-Irina, Bucureşti.

Eliade, M. (1995) *Tratat de istorie a religiilor* (Patterns in Comparative Religions), cu o prefaţă de Georges Dumézil şi un *Cuvânt înainte al autorului*, ediţia a II-a, traducere de Mariana Noica, Editura Humanitas, Bucureşti.

Evola, J. (1994) *Metafizica sexului* (Metaphysics of Sex), eseu introductiv de Fausto Antonini, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, Bucureşti.

Fînaru, S. (2006) *Eliade prin Eliade* (Eliade through Eliade), ediţia a III-a revăzută şi adăugită, Editura Univers, Bucureşti

Fînaru, S. (2007) *Pe urmele lui Mircea Eliade. Reconstituirea palimpsestului indian* (*On the Traces of Mircea Eliade Restoring the Indian Palimpsest*), in „Analele Universităţii Ştefan cel Mare Suceava, B. Literatură", Editura Universităţii din Suceava, nr. 2.

Greimas, A., J. (1975) *Despre sens. Eseuri semiotice*, Greimas, (On Meaning Semiotic Essays), text tradus şi prefaţat de Maria Carpov, Editura Univers, Bucureşti.

Grupul μ / Groupe μ (1974) *Retorică generală* (General Rhetoric), introducere de Silvian Iosifescu, Traducere şi note de Antonia Constantinescu şi Ileana Littera, Editura Univers, Bucureşti.

Kernbach**,** V. (1983) *Dicţionar de mitologie generală* (Dictionary of General Mythology), Editura Albatros, Bucureşti.

Ricardou, J. (1988) *Noi probleme ale romanului* (New Problems of the Novel), în româneşte de Liana şi Valentin Atanasiu, prefaţă de

Irina Mavrodin, Editura Univers, Bucureşti.

Ricketts, M. L. (2004) *Rădăcinile românești ale lui Mircea Eliade*, I (Mircea Eliade: The Romanian Roots. 1907-1945), în româneşte de Virginia Stănescu şi Mihaela Gligor, Editura Criterion Publishing, Bucureşti.

L'Idealismo magico di *Faptul magic*: alla ricerca di un manoscritto perduto[1]

Marcello DE MARTINO,
PhD in Linguistics, Lecturer in Italian at the Consulate of Italy in Lausanne (Switzerland)

Abstract:

In 1928, Mircea Eliade, while he was on board of Hakone Maru en route to Ceylon, prepared a study on the philosophy of magic, which remained unpublished. Finding this text became a sort of Queste du Graal by eliadologists, because it would represent an important proof of the influence that the peculiar philosophical thought of Evola – the so-called "magical Idealism" – had on the great Romanian historian of religions. Can we know the contents of this manuscript? Marcello De Martino, through a careful comparison between an Eliadian literary text and some Evolian philosophical works, believes that it is possible to identify in nuce the subject of this book: his hypothesis is that the message of The Magic Fact would not be lost with the manuscript, but the threads of a discourse on magical thinking that the young Eliade had just begun and which would have completed in the years after his stay in India can be recovered "under the veil of the strange verses" (Dante).

Keywords:

Evola, Idealism, manuscript, India, Tantrism

[1] Convegno *Mircea Eliade. Dialogo delle religioni e modernità.* Accademia di Romania di Roma, 7 marzo 2008.

In occasione del centenario della nascita di Mircea Eliade, avvenuta il 13 (anziché il 9) marzo 1907, lo storico della filosofia Franco Volpi accennò in un suo articolo apparso sul quotidiano "La Repubblica" del 12 marzo del 2007 a "un testo, *Il fatto magico*, andato perduto", che Eliade aveva dedicato a Julius Evola, il famoso nonché controverso esoterista e filosofo romano.

Trovare questo testo col tempo è divenuto una sorta di *Queste du Graal* da parte degli eliadologi, inquantoché esso costituirebbe una testimonianza importante sull'influenza che ebbe il pensiero filosofico di Evola sul grande storico delle religioni romeno.

Invero la nostra attenzione verso questa giovanile opera eliadiana è dettata da motivazioni nient'affatto contingenti, che si inquadrano in una vasta e approfondita azione di ricerca per quelle eventuali fonti di matrice esoterica o, per meglio dire, relative al pensiero esoterico *vel* tradizionale, che ispirarono il pensiero eliadiano e concorsero a crearne la fisionomia nonché l'essenza. La presente relazione non è altro che una parte del mio studio dal titolo *Mircea Eliade esoterico. Ioan Petru Culianu e i "non detti"*, Settimo Sigillo, Roma 2008, pp. 262-299 il quale ha appunto per scopo lo sceverare dai testi eliadiani, sia di natura scientifica che di natura letteraria, ciò che si può ravvisare di inerente a queste specifiche tematiche che potremmo definire di "scienza di confine" o *border-line*, che sicuramente ebbero in Eliade un attento lettore data la loro contiguità con la dottrina d'elezione del Nostro, ossia la storia delle religioni.

Si è detto di Julius Evola: non starò qui ad enumerare le prove oggettive dei contatti tra questi ed Eliade, in quanto tali relazioni sono un dato di fatto palese, evidenziato da numerose lettere e testimonianze diaristiche. Do quindi per scontato il fatto che la relazione intellettuale tra Evola ed Eliade fosse significativa e, a mio avviso, profonda, sebbene altri, forse spinto da motivazioni politiche ispirate ad una vieta *politically correctness*, abbia tentato più volte, e tenti ancor oggi, di ridurre, sminuire e, in definitiva, mettere in ombra queste *liasons dangereuses* dello storico delle religioni romeno con l'ideologo (molto involontario) della destra extraparlamentare italiana, cui gravava anche un passato scabroso di antisemita (anche se "spirituale").

Julius Evola: un personaggio importante, forse addirittura "archetipico" per Eliade, e che rappresentò molto precocemente un punto di riferimento personale per lo storico delle religioni romeno. Eliade lesse molti testi evoliani di cui fece positive se non entusiastiche recensioni su

riviste letterarie, come "Cuvîntul": famosa è quella fatta per *Rivolta contro il mondo moderno* apparsa su "Vremea", VIII, n. 382 del 31 marzo 1935, in cui si ravvisano anche delle tracce molto significative riguardo alle implicazioni di carattere dottrinale che ebbe l'opera evoliana sulla produzione scientifica di Eliade in determinati settori.

Infatti, alla fine di detta recensione, Eliade affermava di aver dedicato uno studio intero sul 'pensiero magico' di Evola:

"Quanto alla risonanza del suo pensiero in Romania, va ricordato che io ho pubblicato un lungo articolo sulla sua opera, fin dal 1927, mentre nel 1928 ho messo a punto uno studio sulla sua filosofia magica, rimasto allo stato di manoscritto".[2]

Il "lungo articolo" di cui parla Eliade era quello pubblicato il 27 novembre 1927 su "Cuvîntul", IV, n. 943, pp. 1-2, dal titolo *Ocultismul în cultura contemporană*[3] ed era un commento al saggio *Il valore dell'occultismo nella cultura contemporanea* di Evola che era uscito sul n. XXX di "Bylichnis" dell'11 novembre 1927 a pp. 250-269.[4] Quest'ultimo articolo dové impressionare molto il giovane Eliade, e, a nostro giudizio, è assai probabile che avesse segnato in via definitiva le sue personali idee sulla struttura del pensiero magico in senso generale, sia dal punto di vista delle proprie convinzioni personali sia in quello che sarebbe stato il suo atteggiamento scientifico riguardo a questa problematica. Eliade infatti concordava con quanto diceva Evola nell'articolo di "Bylichnis" rispetto alla prospettiva del mondo che presentava l'occultismo, ossia:

"Cotesto *radicalismo sperimentalistico* tuttavia è una semplice premessa, da cui non segue necessariamente la restrizione di ogni sapere possibile alla contingenza del balenare dei fenomeni e delle sensazioni nel «qui-ora»; ciò perché l'occultismo contesta – e qui sta la sua più seria istanza – che dire esperienza e dire esperienza sensibile sia tutt'uno, ed invece sostiene la *possibilità di più forme di esperienza*, di cui quella sensibile umana non sarebbe che una in particolare; forme corrispondenti ciascuna ad un determinato modo di percepire la realtà e suscettibili a convertirsi le une nelle altre ed a gerarchizzarsi sino ad una esperienza-limite, avente carattere di assolutezza e di universalità. In altre parole: gli occultisti

[2] Il testo è stato pubblicato in italiano in appendice a *Rivolta contro il mondo moderno* Roma 1969, 1998[3], pp. 445-446 (il brano citato è a p. 446).
[3] Il testo di questo articolo ci è stato gentilmente procurato da Giovanni Monastra, che qui ringraziamo.
[4] Ripubblicato ne *I Saggi di Bilychnis*, Padova 1987, pp. 67-90.

sostengono la possibilità di una esperienza che pur essendo così diretta, concreta ed individuale quanto quella sensibile, colga invece gli elementi fuori da quella contingenza, accidentalità, particolarità che sono le leggi del sensibile stesso e che scienza e filosofia non trascendono se non a patto di trascendere anche tutto ciò che è sperimentare in un pensare, indurre, supporre, credere. Una esperienza diretta, individuale, vivente dell'«universale» – questo è il centro dell'attitudine occultistica rispetto al problema della conoscenza".[5]

Eliade accettò *in toto* questa *Weltanschauung* 'magica', che si sarebbe ripresentata anche nell'ideologia filosofico-intellettuale che fece da sfondo alle sue novelle "indiane", in cui tale visione viene enunciata da alcuni personaggi come Madame Zerlendi nel *Secretul doctorului Honigberger* o Swami Shivananda in *Nopţi la Serampore*. Eliade approvò anche la distinzione che operava Evola circa la doppia possibilità che aveva l'iniziato di avvicinarsi all'esperienza del mondo soprasensibile. Per l'esoterista romano vi era un'attitudine "teosofico-contemplativa" o "intellettuale" grazie a cui l'esperienza iniziatica era colta nel suo *coté* "apollineo" o "estetico": lo scopo dell'iniziazione era quello di raggiungere una perfetta armonia, una comunione dello spirito dell'individuo con lo spirito cosmico; l'altro atteggiamento era quello proprio della magia, definito da Evola "dionisiaco" e "dinamico", ove sotto l'apparente e superficiale armonia l'iniziato avrebbe scorto una realtà di lotta e antitesi, un mondo popolato da forze libere, senza attributi.[6] Vi è qui quella contrapposizione tra la figura del mistico e quella del mago che si troverà negli studi di Eliade sullo yoga specialmente riguardo ai gradi di realizzazione del praticante (il superamento dello stadio di *siddha* e la "tentazione" dei poteri magici).[7]

Ma è soprattutto l'apologia che fece Evola della *Prisca Sapientia* posseduta dalle società primitive che dové colpire Eliade, posto che è la stessa che egli professò in termini invero meno lirici di quelli evoliani nel suo famoso articolo del 1937 *Folclorul ca instrument de cunoaştere*:

"Chi è abbastanza forte per fissare con occhio puro, scevro dalle superstizioni del «progresso» e della «civilizzazione», ciò che fu la visione del mondo dei popoli primitivi (e già persino certe indagini sociologiche –

[5] *I Saggi di Bilychnis* cit., p. 70.
[6] *I Saggi di Bilychnis* cit., p. 80.
[7] Si veda *Techniques du Yoga*, Paris 1948 [trad. it. *Tecniche dello Yoga*, Torino 1984, pp. 82-83].

Durkheim, Lévy-Brühl – ce ne danno la possibilità) non può non trovarvi un *senso di grande liberazione*. Un mondo che non sa di «divino» né di «umano», né di «superiore» né di «inferiore», né di «giusto» né di «ingiusto», in cui la natura non è ancora natura, né lo spirito spirito – e *nulla* la conoscenza, nulla i valori, nulla le «leggi» e i «bei sentimenti» – *tutto* invece allo stato libero, essenziale, allo stato di un puro *essere*, di una immanenza assoluta, spaventevole e beata ad un tempo!"[8]

Questo passo è l'inizio dell'ultimo capitolo, intitolato significativamente "Nostalgie", del saggio di Evola: è verisimile credere che esso avesse rappresentato un'ulteriore spinta per il giovane Eliade a riscoprire le qualità intrinseche delle società primitive, i cui componenti presumibilmente avrebbero posseduto facoltà di conoscenza che l'uomo moderno avrebbe perduto. Così scriveva infatti il giovane studioso romeno nella propria recensione all'articolo dell'esoterista romano:

"Si avvicinano all'occultismo, scrive *Evola*, coloro che sono scontenti dell'esperienza positivista e religiosa. Mantenendo il metodo positivista, aspirano tutti a una spiritualità autentica e accentuata. La scienza occulta non significa, tuttavia, divagazioni teoriche ma *esperienza*. In realtà, osserva molto bene il pensatore italiano, l'occultismo si riduce a un *radicalismo sperimentalistico*: una pluralità di possibilità di esperienze (noto qui una prima corrispondenza con le cause dell'«itinerario spirituale»). Le esperienze sono individuali, effettive, concrete – perciò incomunicabili, fatto non precisato da Evola, però io intendo che tutte queste esperienze occulte convergono al medesimo scopo: la ricostruzione della coscienza del vero piano spirituale, il distacco di questa dalle cosiddette leggi della correlazione psicofisica (nei tempi passati annullate, per le menti chiaroveggenti, mediante alcuni risultati della metapsichica). Essa si evolve in una coscienza della possibilità di una conoscenza della realtà – perduta per atrofizzazione. Il termine «conoscenza» è improprio, tuttavia, per l'occultismo. È il *distacco* della realtà che può raggiungere la *modificazione*, la *trasformazione* di questa realtà. Funzionando come organismo, l'uomo modifica il mezzo, le forme della natura e l'intensità dell'energia che anima. L'occultismo può sistematizzare, concentrare e verificare i poteri di modificazione della coscienza della realtà circostante. Però ora scivoliamo dentro un *pragmatismo magico*. Evola non lo dice, ma la logica lo avvicina al pragmatismo dell'occultismo. (L'avvicinamento si è quasi attuato, ma

[8] *I Saggi di Bilychnis* cit., p. 89.

riguarda una critica incline al pragmatismo). In un paragrafo finale – *Nostalgie* – Evola evoca gli ammirevoli tempi primitivi, quando gli uomini non erano capaci di «rappresentazione», non conoscevano «il bene e il male» – ma soltanto le *forze* che sentivano sorgere dalla loro stessa vita e con cui comandavano la natura, la modificavano. Queste *forze* hanno fatto astinenza col tempo (in una degenerazione spiegabile con gli eccessi sessuali) nella conservazione di pochi maghi; oggettivizzate, lanciate dalla vita umana nel vuoto cosmico – esse raggiungono gli *spiriti*, poi gli *dèi*."[9]

Nella chiosa finale del brano il giovane Eliade ricordava perciò la possibilità che avevano gli uomini delle società primitive di modificare la realtà *mediante il distacco da essa*: quest'ultimo metodo è un chiaro riferimento alla pratica dello yoga e all'*enstasis* che essa comporta. Le ultime frasi indicano poi che il recensore dello scritto evoliano intendesse l'operazione di trasformazione del dato reale come una facoltà attinente ormai a pochi "maghi" che comandavano le energie provenienti dalla loro stessa natura vitale, le quali si erano ormai atrofizzate nell'uomo moderno perché sprecate per via sessuale: anche in questo caso è evidente che Eliade si riferisse alle pratiche sessuali tantriche e ai poteri magici (*siddhi*).

Sembra abbastanza ovvio che fin dal 1927 Eliade avesse già maturato il proprio pensiero sulla magia successivamente esplicitato nell'articolo di dieci anni dopo in *Folclorul ca instrument de cunoaştere*: ma l'idea che fosse esistito un tempo ancestrale mitico in cui l'uomo aveva facoltà magiche eccezionali insite nel proprio Io individuale che col tempo avrebbe perso in una sorta di decadimento generazionale a causa di un'etica progressivamente negativa appare come una riedizione in parole diverse della dottrina *tradizionale* dei *Kalpā*, con il *Kali-Yuga* ossia l'era finale di abiezione e lassismo morale prodromica ad una palingenesi apocalittica, e dell'*Adam Kadmon* ovvero dell'Uomo Primigenio che poteva liberamente esprimere la propria essenza divina. Si potrebbe quindi concludere che già in quel periodo si fosse formata in Eliade una visione "tradizionale" dei poteri magici e della magia (o dell'occultismo) in forza della quale la ricerca dello stato primordiale semidivino si collegava con la valorizzazione delle società primitive in quanto ultime depositarie di una *Philosophia Perennis* non decaduta, e persa invece nelle società moderne: in questo senso si vedrà un maggior contatto di Eliade con Evola che con de

[9] *Ocultismul* cit., pp. 1-2.

Martino.[10] Pur tuttavia Eliade in *Ocultismul în cultura contemporană* rivolse oltre ad elogi anche delle critiche ad Evola, imputandogli di non essere un "uomo religioso" e di non riconoscere la peculiarità dell'esperienza mistica cristiana, ovvero "l'attualizzazione di Cristo tramite le emanazioni scaturite da una contemplazione attiva": secondo Mac Linscott Ricketts Eliade qui scriveva dal punto di vista del "cristianesimo magico", una prospettiva che lo studioso romeno avrebbe poi ripudiato riconoscendone l'intrinseca contraddittorietà concettuale.[11]

Dell'altro studio ricordato da Eliade nella recensione a *Rivolta contro il mondo moderno*, rimasto invece inedito, al momento nulla è dato sapere di certo circa il suo contenuto generale, almeno fino a quando non venga eventualmente recuperato. Sappiamo qualcosa di questo studio da ciò che ci dice in sintesi lo stesso Eliade nel *Mémoire Ier (1907-1937). Les promesses de l'équinoxe*, ove il Nostro ne descrive la genesi avvenuta nel dicembre del 1928 quando egli era in viaggio per Ceylon:

"Ma dopo solo due numeri, «Logos» cessò di uscire. Mircea Vulcănescu e Sandru Tudor pensarono quindi che era nostro dovere riprendere quell'iniziativa editoriale, pubblicando una rivista in romeno, che doveva essere rivolta soprattutto alla gioventù. Il primo numero avrebbe dovuto uscire alla vigilia di Natale. A me venne assegnato il compito di presentare le strutture delle filosofie magiche e di far vedere in che misura la magia rappresentava una delle più grandi tentazioni dello spirito. Stalian Mateescu doveva dimostrare la non validità della filosofia magica, e Mircea Vulcănescu doveva presentare i caratteri specifici dell'esperienza religiosa cristiana. Non so se gli altri collaboratori rispettarono i tempi di consegna dei loro articoli. Io riuscii a terminare il mio all'inizio di dicembre, mentre mi trovavo a bordo della nave *Hakone Maru*, in rotta verso Ceylon. L'avevo intitolato *Il fatto magico*, e lo spedii a Mircea Vulcănescu, appena giunto a Colombo. Ma «Duh şi slovă» non

[10] Per quanto riguarda i rapporti tra lo studioso romeno e l'antropologo italiano, si rimanda a Pietro Angelini, *Il rapporto tra Ernesto de Martino e Mircea Eliade*, in *Ernesto De Martino nella cultura europea*, a cura di Clara Gallini e Marcello Massenzio, Napoli 1997, pp. 212-223.

[11] In Mac Linscott Ricketts, *Mircea Eliade. The Romanian Roots, 1907-1945*, voll. I-II, New York 1988, p. 300.

vide mai la luce, e quel testo, che non era privo di interesse, andò smarrito tra le carte di Mircea Vulcănescu e non l'ho più rintracciato".[12]

A dire il vero, Eliade ricordò questo episodio in un'altra occasione, ossia nel *Giornale*, annotandolo in un giorno di settembre del 1957 a Firenze.

"Un'altra volta mi ricordai che avevo conservato la brutta copia di un articolo intitolato *Il fatto magico*, scritto nel dicembre del 1928, sulla nave *Hakone Maru*, fra Porto Said e Colombo. Da Colombo lo avevo inviato a Mircea Vulcănescu per la rivista "Esprit et Lettre" che egli aveva intenzione di pubblicare insieme a Sandru Tudor e a Paul Sterian".[13]

Eliade, grazie agli esercizi di memoria che stava attuando, si ricordò d'aver conservato la bozza de *Il fatto magico* (il cui titolo romeno probabilmente sarà stato *Faptul magic*) il quale era destinato per la suddetta rivista "Duh şi slovă", in francese "Esprit et Lettre": quindi potrebbe esserci la possibilità che il testo possa ancora essere rinvenuto. Diversi indizi ci inducono a prendere in considerazione l'ipotesi che detto saggio fosse quello riferito ad Evola: *in primis*, nella recensione a *Rivolta contro il mondo moderno* Eliade affermava di aver trattato della filosofia magica dell'esoterista romano ma che tale studio era rimasto allo stadio di manoscritto, esattamente la sorte che aveva avuto *Faptul magic*; poi, il contenuto dell'articolo si proponeva di ravvisare una complessa struttura logica nelle filosofie magiche e di vedere nel fenomeno della magia un mezzo impiegato dall'uomo per creare un sistema metafisico e filosofico in sé completo (la cosiddetta 'tentazione' dell'uomo): si potrebbe pensare al volontarismo stirneriano e all'idealismo d'ispirazione hegeliana che improntarono quel testo fondamentale per la comprensione del pensiero 'extrafilosofico' (ovvero, a nostro avviso, magico-filosofico) di Evola qual era *Saggi sull'Idealismo magico* del 1925, ma probabilmente, come abbiamo già detto, le fonti evoliane per lo scritto perduto eliadiano potrebbero essere molteplici, come *L'Uomo come Potenza. I Tantra nella loro metafisica e nei loro metodi di autorealizzazione magica* del 1926, *Teoria dell'Individuo assoluto* del 1927, e soprattutto la sintesi del sistema filosofico evoliano pubblicata con il titolo *L'individuo e il divenire nel mondo*, anch'essa del 1926.

---

[12] Mircea Eliade, *Mémoire Ier (1907-1937). Les promesses de l'équinoxe*, Paris 1980 [trad. it. *Le promesse dell'equinozio. Memorie 1. 1907-1937*, Milano 1995, pp. 160-161].

[13] Mircea Eliade, *Fragments d'un journal I, 1945-1969*, Paris 1973 [trad. it. *Giornale*, Torino 1976, p. 187].

Eliade conosceva bene *Teoria dell'Individuo assoluto* che insieme a *Fenomenologia dell'Individuo assoluto* del 1930 considerava "il libro più serio sull'Idealismo magico che sia stato scritto fino a questo momento",[14] come ebbe ad affermare nella recensione a *Rivolta contro il mondo moderno* (1934) apparsa su "Vremea" del 31 marzo 1935, ma è molto probabile a nostro avviso che Eliade, in quanto attento lettore di Evola, sapesse di *Teoria dell'Individuo assoluto* anche precedentemente al 1928, anno della redazione di *Faptul magic*, e a maggior ragione prima degli anni 1930-1931, periodo in cui scrisse *Lumina ce se stinge*... Per quanto riguarda il saggio evoliano sul tantrismo *L'Uomo come Potenza*, Eliade non poteva essere all'oscuro della sua esistenza posto che Evola lo aveva citato in una nota in calce al saggio *Il valore dell'occultismo nella cultura contemporanea* uscito su "Bylichnis" dell'11 novembre del 1927 di cui Eliade aveva fatto quella subita recensione dal titolo *Ocultismul în cultura contemporană* apparsa il 27 novembre 1927 su "Cuvîntul", appena un paio di settimane dopo. Se però Eliade conosceva il testo de *L'Uomo come Potenza* prima del 1928, egli non poteva non sapere dei *Saggi sull'Idealismo magico* così come di *Teoria dell'Individuo assoluto*, inquantoché entrambe le opere venivano anch'esse citate in una nota del suddetto libro evoliano sul Tantra.[15] Comunque, è certo che nell'estate del 1930 Eliade ricevette in India le copie de *L'Uomo come Potenza*, di *Teoria dell'Individuo assoluto* e di *Fenomenologia dell'Individuo assoluto* (1930) che con l'esemplare di *Imperialismo Pagano* (1928) erano state spedite − probabilmente su richiesta dello stesso Eliade − proprio da Evola, come testimonia la lettera di questi datata 28 maggio 1930 che era in allegato al pacco con i libri. Rispetto a *L'individuo e il divenire del mondo*, il cui contenuto era quello di due conferenze tenute da Evola nel 1925 presso la sede romana della "Lega teosofica indipendente",[16] non vi è al contrario alcun indizio che ci permetta di dedurre che Eliade potesse conoscere questo testo evoliano prima del 1928, né come libro pubblicato a sé nel 1926 o come articolo uscito il 5-6 dicembre del 1925 nel n. XIX della rivista "Ultra", pp. 287-303.

[14] In *Rivolta contro il mondo moderno* cit., p. 445.
[15] Julius Evola, *L'Uomo come Potenza*, Roma 1925 [2011², con introduzione di Marcello De Martino], p. 188, n.1.
[16] Si veda la nota bibliografica di Renato Del Ponte alle pp. 25-29 dell'edizione del 1990 de *L'individuo e il divenire del mondo* pubblicata da Arktos-Oggero editore di Carmagnola, a cui si fa riferimento per i passi da noi citati nel testo.

Tuttavia è in particolar modo quest'ultimo testo a presentare le maggiori congruenze con alcuni passi del romanzo del 1930 *Lumina ce se stinge*..., in cui, secondo quanto affermato dallo stesso Eliade,[17] erano state trasfuse le riflessioni fatte dallo studioso romeno in margine alla filosofia magico-idealistica di Evola. A ben vedere, un esame filologico ed ecdotico potrebbe difatti rendere ragione di questa testimonianza e riuscire a recuperare in parte il contenuto del testo eliadiano. Si opererà quindi un'induzione secondo lo schema logico: A → X → B, in cui l'estremo A rappresenta il testo eliadiano in *Lumina ce se stinge*..., l'altro estremo B è il testo evoliano da cui Eliade trasse ispirazione per *Faptul magic*, e infine X costituirebbe il contenuto di questo misterioso manoscritto: è ovvio che se si trovassero delle similarità formali e sostanziali tra A e B, ossia tra *Lumina ce se stinge*... e uno o più testi evoliani di quelli summenzionati, ciò sarebbe da ricondursi al *punctum medium* costituito da *Faptul magic*.

Nella summentovata novella eliadiana come sappiamo esiste un personaggio, Manuel, uno dei tre che aveva operato il rito tantrico nella biblioteca distrutta dal fuoco, il quale viene presentato al lettore come un cultore di magia, se non addirittura un praticante:

"Il solo testimone valido, Manuel, si rivelava sempre più misterioso. Si era trovata a casa sua ogni sorta di bizzarrie, amuleti grotteschi, tossine e singoli libri. Il procuratore aveva raccolto dagli scaffali qualche dozzina di trattati di occultismo, che, se non provavano nulla di preciso, erano almeno una prova in più dello squilibrio del detenuto. Essendo venuto a sapere di ciò, Manuel protestò divertito e aveva richiesto che si andasse a prendere, allo stesso modo, i libri di cucina che si riempivano di polvere per tutti i mobili del suo studio, i quali provavano che queste erano state le sue ultime letture, provavano che li leggeva e li annotava, mentre aveva comprato i libri di magia per snobismo, come per lo stesso motivo aveva comprato anche una dozzina di lussuose stampe in-quarto. Tuttavia, interrogato se poteva negare tutto ciò che aveva scritto nell'ultimo periodo in un'oscura rivista, Manuel rifiutò di discuterne in assenza di uno specialista, di un professore universitario di filosofia. *Era sempre stato un idealista e, perciò, la magia era implicata nel suo sistema* (corsivo nostro). Aveva argomenti per sostenere il proprio atteggiamento, ma era inutile esprimerli di fronte a gente incompetente. Se ciò che aveva testimoniato nel primo giorno non chiariva nulla al procuratore, non poteva dire di più se non a

[17] *Le promesse dell'equinozio* cit., p. 193, vedi p. 145.

degli specialisti! Diversamente, si sarebbe divertito della stupefazione del tribunale e, invece di argomentare, sarebbe stato tentato a giocare. D'altronde, il processo dell'incendio quanto quello dell'atto immorale non doveva immischiarsi con il processo del suo *idealismo magico* (corsivo nostro). Con piacere avrebbe potuto tenere una conferenza su questo soggetto, ma gli ripugnava la promiscuità delle idee, e avrebbe rifiutato di spremere una sola parola al processo".[18]

Come appare evidente in questo brano, il personaggio di Manuel si rivela un tipo dal fiero cipiglio, con un forte senso dell'Io, e per di più orgoglioso della propria ideologia, che egli considera non una semplice ottica occultistica ma un vero e proprio sistema filosofico: quest'ultimo è, definendo così chi ne era fautore, "il suo idealismo magico" (nel testo originale romeno: "*idealismul său magic*") di evoliana memoria sebbene, come è noto, la definizione sia stata coniata da Novalis. In base a ciò risulta che chi voglia accingersi a scoprire delle possibili ascendenze con il pensiero di Evola in *Lumina ce se stinge*... dovrà giocoforza incentrarsi sulla figura di Manuel in quanto essa è l'unica del romanzo ad essere caratterizzata da questa definizione così particolare: basterà perciò individuare quanto Eliade fece professare a questo personaggio per poter ravvisare quegli elementi che potrebbero costituire, *in nuce*, *Faptul magic*.

A nostro avviso, il punto della novella eliadiana in cui si potrebbe riconoscere con un certo grado di probabilità ciò che Eliade aveva espresso nel suddetto manoscritto inedito è il capitolo intitolato *Memoriile lui Manoil* [Le memorie di Manuel] dove questi proclama il proprio idealismo magico.

[18] Il brano citato è a p. 34 del testo pubblicato dall'Editura Humanitas di Bucureşti nel 2003, al quale si fa riferimento per tutti i passi di *Lumina ce se stinge*... menzionati in questa sede: la traduzione è nostra. Esiste una versione francese pubblicata per i tipi delle Éditions de l'Herne con il titolo *La lumière qui s'éteint* (1996) e realizzata da Alain Paruit, peraltro traduttore valente di Eliade, il quale però non ha dato il meglio di sé nel caso di questo romanzo eliadiano, incorrendo in molti errori e incomprensioni del testo. Per dare un esempio, non di poco conto per le sue conseguenze sul piano ermeneutico, nel testo succitato Paruit ha tradotto il sintagma nominale romeno "*idealismul său magic*" come "*son idéalisme empreint de magie*" (p. 39), da che si evince senza ombra di dubbio il fatto che il traduttore francese non abbia mai sentito parlare né di Evola né del suo idealismo magico. Avremo modo di rilevare altre inesattezze di costui durante la nostra trattazione: ciò verrà fatto anche perché non si creda che *solo* le versioni italiane delle opere letterarie di Eliade sono talvolta inadeguate.

"Io sono un esemplare curioso e, almeno in questo secolo, unico. Il mio segreto è terrificante: sono vuoto, sono completamente deserto; la mia vacuità è vasta e predestinata. È perché ho potuto sperimentare fatti che avrebbero piegato altri...Quel che ho scritto non è un diario, ma tutto ciò che ho scritto fin qui può essere considerato come pagine autobiografiche. È una conseguenza fatale della mia vacuità. Ho scritto sempre per dimostrare come ho ingannato gli altri su questa irrealtà del mio essere, o per esprimere le diciotto sfumature (tante ne ho potute contare) del mio sentimento autoesibizionista. Sono un maestro del bluff e, aiutato dalla mia struttura, ho potuto creare anche una metafisica a partire da questo incomprensibile vuoto. La mia metafisica, una metafisica del nulla, non era affatto nuova. Mediante la dialettica dell'identità dei contrari mi son potuto avvicinare allo pseudo-Dionigi l'Areopagita, alle *Upaniṣad* e ai ben conosciuti teologi della mistica cristiana. È istruttivo sapere che, possedendo una base del tipo di quella mia, tutto mi è permesso, ogni porta mi è aperta. Se il Paradiso esistesse, me ne andrei in Paradiso. Non ho peccati: sono *inconsistente* (corsivo nostro), dove potrei portare i peccati? Non ho più neanche memoria. Mi ricordo degli avvenimenti della mia vita come mi ricordo delle pagine di un libro che ho letto. Io non *sento* che io sono qui. Non mi sento mai, né nel passato né nel presente. Questo è un raro privilegio: vivere senza la memoria della propria vita, vivere come un orologio, ogni secondo cresciuto dal vuoto e perduto nel vuoto, senza continuità organica, senza io".[19]

In questo brano Manoil/Manuel afferma di essere vuoto, cioè di non avere un Io: egli ha anche fondato una metafisica del nulla la quale trova nello pseudo-Dionigi l'Areopagita, nelle *Upaniṣad* e nei teologi più famosi della mistica cristiana un precedente filosofico. Lo stadio di vuoto, il superamento dell'Io come oggetto o "fatto" deriva dall'annullamento ovvero dall'identità dei contrari: in questo senso l'Io è irreale ed inconsistente perché è senza attributi, *nirguṇa*, secondo la terminologia filosofica indù. Solo eliminando la realtà come Altro-da-Sé si arriva ad avere l'essenza vera del proprio Io assoluto. È ciò che asseriva Evola ne *L'individuo e il divenire nel mondo*:

"In un primo momento si può dire che l'Io ancora non viva sé che come sogno: egli non è ancora né una autocoscienza, né un principio autonomo di azione...Il singolo ed il tutto qui...sono una sola e medesima

[19] *Lumina ce se stinge*... cit., pp. 223-224.

cosa, l'Io con il non-Io, lo spirito con la natura; e ciò appunto perché il singolo come propriamente tale non è ancora nato...A questo stadio, il cui principio è dunque una *spontaneità*, ne succede un secondo – o, per meglio dire, ne *può* succedere un secondo, giacché la via dello spirito è essenzialmente quella della libertà...Ora in questo secondo stadio, succedente all'"epoca della spontaneità", l'Io volge verso una autonomia e una esistenza individuale – il che pertanto non avviene che in quanto l'originaria connessione con il tutto viene progressivamente spezzata, in quanto viene realizzato un graduale strapparsi dall'Universale...Dinnanzi all'Io sorge il non-Io, dinnanzi all'uomo la natura. E l'esperienza si disperde in una esteriorità e in una particolarità, i cui elementi stanno all'Io in un rapporto contingente: è l'oceano sterminato delle forme e degli esseri, della generazione e della corruzione, del divenire e del trasmutare: è la follia indomabile dei fenomeni, la *fluttuazione* (corsivo nostro) obliqua delle "cose che sono e che non sono". A ciò l'individuo nel primo momento del suo nascere come tale si sveglia; egli si trova dunque trascinato in una vicenda incomprensibile, consumato momento per momento dal vario balenare dei fenomeni degli impulsi contradittori in cui la sua sostanza dilacerandosi, egli soffre la morte dell'unità e della certezza di sé. E più l'Io procede nella sua individuale affermazione, più sorge energica contro di lui l'antitesi dell'"altro", dell'irrazionale e del contingente. È quindi naturale che in un primo momento l'uomo, in cui ancora riecheggia la nostalgia e il senso dell'originario stato di unione, sia stato portato a considerare il mondo come un luogo di pena, spiegabile soltanto come conseguenza di una "caduta"…E si ha dunque modo di comprenderne il senso ed il "luogo" ideale degli atteggiamenti pessimistici ed ascetici propri all'Oriente upanishadico e buddhistico, alla prima cultura greca ed allo stesso cristianesimo primitivo. – Pertanto siccome il modo contingente e fenomenico di apparire del mondo non è che la necessaria conseguenza dell'assurgere dell'Io a principio autonomo, questa direzione ascetica ha il valore di un trarsi indietro, di un movimento regressivo, essa esprime in verità la *paura* e la contradizione di una individualità ancora insufficiente alla propria affermazione. Ma poiché questa affermazione in ogni caso è avvenuta, il risultato non può essere la restaurazione dello stato originario, ma o la dissoluzione in nirvâna o nirguna-brahman – cioè in un principio indifferenziato che divora ogni realtà concreta – ovvero il dualismo eleatico e stoico, l'irrigidimento dell'uomo di contro al divenire dei fenomeni di cui si rifiuta di riconoscere

il *dover essere*, ma del cui *essere* pertanto non può fare a meno di subire la violenza".[20]

In questo brano Evola sintetizza il proprio idealismo assoluto: ad uno stato primigenio e "spontaneo" di un Io indifferenziato sopravviene un'alterità dall'Io che diventa il non-Io a cui l'Io si oppone e che si oppone all'Io. È interessante notare come sia nel brano di *Lumina ce se stinge*... che in quello de *L'individuo e il divenire nel mondo* si faccia menzione alle *Upaniṣad* e al cristianesimo mistico-ascetico in riferimento alla coscienza dell'Io di trovarsi in uno stato di distacco dall'unità originaria, il che indurrebbe alla tensione verso una dissoluzione dell'Io-con-attributi (*saguṇa*) in un Io assoluto, "vuoto", senza attributi (*nirguṇa*), che distrugge nella propria essenza l'Altro-da-Sé, la realtà concreta ovvero il non-Io.

Questo atteggiamento dell'Io che si redime dall'Alterità fa scandalo, è un "sacrilegio", perché distrugge la realtà con il dominio dell'Io della Potenza, così come il giovane Eliade affermava in *Lumina ce se stinge*..., facendo esporre questo concetto a Manuel:

"Talvolta, volevo fare scandalo. Il rumore è il mio alimento, insieme al sacrilegio. Una volta, avevo pietà di me. La pietà è il primo grado della bassezza, e a questo istinto non sfugge neanche l'élite. Avendo pietà di me, detestavo e avvelenavo gli altri...Devo essere considerato proprio per ciò che sono: un esemplare naturale, non degenerato. Così sono sempre stato. Io non sono né immorale né vizioso, perché non sento e non comprendo né il vizio né la virtù. Sono in un certo senso al disopra di loro o, modestamente, accanto a loro. Se fossi immortale, sarei un dio. Sono calmo come loro, come gli dèi, cioè sono immenso, disponibile, freddo, vuoto. Non posso amare e non credo che esista un crimine che mi possa intimidire. Non sono mai stato timido, impaziente, entusiasta o *sufficiente* (corsivo nostro). Nessun istinto dell'umanità mi ha intaccato. E non mi rammarico di ciò. La mia vita, benché non mi abbia reso felice – perché sono nato senza la superstizione della felicità – è stata molto interessante. Ho potuto contemplarla con una calma reale. Non mi sono mai perduto perché non avevo di che perdere. Per questo alcuni mi hanno considerato del tutto eccezionale e al disopra della perdita di se stesso. Sempre la stessa storia dell'identità dei contrari. Ma non mi dispiace di essere così e non credo che la condizione estrema opposta sia superiore".[21]

[20] *L'individuo e il divenire del mondo* cit., pp. 33-36.
[21] *Lumina ce se stinge*... , cit., p. 224.

La visione metafisica si unisce a quella etica: l'Io per diventare assoluto deve opporsi all'azione contrastante dell'Altro o, come dice Manuel, deve avere pietà di se stesso e di conseguenza odiare e uccidere l'Altro.

A nostro avviso è particolarmente importante in questo brano l'aggettivo "sufficiente" (in romeno *suficient*), il quale presenta un particolare campo semantico: esso può venire inteso per estensione metaforica a guisa di "altezzoso, vanitoso", che è probabilmente il vero significato da dare al termine in questo contesto, ma sembra come se Eliade avesse qui voluto giocare – in senso wittengsteiniano – con l'evidente polisemia di questo significante. Infatti, l'Io di Manuel non è "sufficiente" sia secondo la prospettiva ontologica che secondo quella etica, in quanto esso non è ancora autosufficiente rispetto all'Altro-da-Sé, cioè il non-Io, quindi non è libero perché non impone la propria volontà moralizzatrice, indice etico della Potenza dell'individuo: questo concetto dell'Io assoluto come *autàrkes* è tipico dell'Idealismo magico di Evola, come questi infatti andò dicendo in più luoghi dei propri scritti filosofici. Si veda ciò che l'esoterista romano dichiarava ne *L'individuo e il divenire del mondo*, la sua sintesi del 1926:

"*Dire che io, come Io, cioè come principio* sufficiente (tondo nostro) *e libero, non posso riconoscermi come causa incondizionata delle rappresentazioni, non vuole affatto dire che queste rappresentazioni siano causate da "altro" e abbiano per substrato delle cose reali o esistenti in sé stesse, ma vuole semplicemente dire che* io sono insufficiente (tondo nostro) *ad una parte della mia attività, la quale è ancora spontaneità, che una tale parte non è ancora* MORALIZZATA*, che l'Io come libertà in essa soffre una* PRIVAZIONE. Tutto ciò su cui non posso, tutto ciò che resiste alla mia volontà, non è che una mia privazione di questa volontà stessa, qualcosa di negativo, non un essere, ma un non-essere. Perciò il realista va respinto *pour un fin de non recevoir*: egli nel suo riferirsi ad un "altro" – Dio, noumeno, sostanza, ecc. – fa del non-essere un essere, chiama reale ciò che essendo solamente una privazione ed un vuoto nel corpo immoltiplicabile della mia attività, si dovrebbe invece, secondo giustizia, dire irreale".[22]

[22] *L'individuo e il divenire del mondo* cit., p. 48.

L'Io quindi, per Evola, è insufficiente a se stesso perché l'Altro-da-Sé, il non-essere lo limita, costringe la sua libertà: questa è la visione del realismo, laddove l'idealismo induce l'Io a imporre la propria volontà e a "moralizzare" la parte dell'Io rappresentata dal non-Io o Altro, cioè la realtà in generale. L'Idealismo magico è veramente per Evola un Io di Potenza che impone le proprie regole etiche: questo passaggio venne ben spiegato da Gino Ferretti nella sua recensione ai *Saggi sull'Idealismo magico* di Evola, apparsa sulla rivista "L'Idealismo Realistico", anno V, fasc. I (1° gennaio 1928), pp. 38-46 e fasc. 2 (1° febbraio 1928), pp. 44-48 dal titolo *L'idealismo magico*, in cui si possono trovare dei ragionamenti forse analoghi a quelli che portarono Eliade a dare al proprio studio sulla filosofia idealistica evoliana il titolo de "Il fatto magico", ossia *Faptul magic*. Diceva infatti Ferretti:

"[L]o stesso Evola...rileva che la «persuasione» sognata dal Michelstaedter non potrebbe attuarsi se non per l'incentrarsi dell'Io in un *trapasso*, nell'intervallo di un A come esistenza che muore in una nuova produzione = B. Solo in quell'attimo, egli dice, l'individuale può vivere l'incondizionato. Ma il B o è anch'esso qualcosa di già dato, almeno come idea di esso, o sorge come pura contingenza, assolutamente dal nulla. Nel primo caso non c'è creazione assoluta, nel secondo non vi è creazione consapevole; *e il creato deve riapparire come un «fatto» irrisolto e irresolubile* (corsivo nostro). L'Io, culmine dello sviluppo magico dell'Evola, una volta consumato il mondo che c'è, ne ricostruirebbe uno analogo – con lo stesso rinascente limite, con la stessa «*insufficienza*»: con la stessa magia passiva del dato, della rappresentazione, di contro alla magia attiva della riflessione, della volontà".[23]

Per Ferretti, quindi, come presumibilmente per Eliade, il mondo è un "fatto" creato magicamente dall'Io per eliminare la propria "insufficienza", mondo che però si ripropone sempre come ostacolo da superare, e costituisce un problema irrisolto dell'essere. Se si considerano le parole di Manuel in *Lumina ce se stinge*..., le quali corrispondono nella sostanza a quelle di Evola e del suo acuto recensore Ferretti, vien fatto di pensare che a un dipresso esse abbiano costituito il nucleo concettuale

[23] Ristampato in Julius Evola, *L'Idealismo Realistico (1924-1928)*, a cura di Gian Franco Lami, Roma 1997, pp. 158-159. Per contro, si ricorderà la critica assai negativa di Ugo Spirito alla filosofia evoliana, esplicitata nel capitolo "L'idealismo magico" de *L'idealismo italiano e i suoi critici*, Firenze 1930, si veda a pp. 192 e 204-205.

delle considerazioni che Eliade dové esporre nel proprio manoscritto *Faptul magic* circa l'Idealismo magico.

Infatti per Manuel l'Io assoluto non è immorale né cattivo, non ha né vizi né virtù perché supera la moralità e diventa come gli dèi, individualità vuote e fredde, al di là delle passioni e della stessa morale comune. È grazie all'identità dei contrari che si raggiunge questa calma totale: non c'è più un Io "reale" che si possa perdere, ma solo un Io assoluto. Ed anche questa visione etica derivante da quella ontologica si ritrova ne *L'individuo e il divenire del mondo* di Evola:

"È invece interessante accennare al rapporto fra ontologia ed etica. Reale, si è detto, significa perfettamente voluto. Irreale significherà dunque privazione della volontà, volontà imperfetta e insufficiente – *e questo è il male*, così come, d'altra parte, è l'errore. *Male ed errore sono una sola e medesima cosa nel senso che fondamento comune ad entrambi è l'impotenza.* Sono in verità di un fondamentale valore quelle dottrine, attualmente quasi dimenticate, che riponevano il male nella *materia*, intendendo in questa quel residuo di necessità che resiste all'idea – cioè alla libertà – e la limita. La materia – l'"altro" platonico – è effettivamente il segno dell'imperfezione dell'atto e, in quanto esistente, si connette a quell'elementare "ingiustizia" di cui Anassimandro, Parmenide ed Empedocle parlano – ed è, essenzialmente, il male. Non vi è altro male fuor che la necessità, di cui la materia, la bruta esistenza è la testimonianza; e finché *l'Io non potrà fare a meno di avere l'esperienza della materia – di questo "altro" di contro ed oltre lui* – (corsivo nostro) egli sarà imperfetto: *cattivo*, *impuro*, *irrazionale*. Così il problema etico ed il problema metafisico coincidono: della realtà, come del bene, del certo e del vero, la misura è la perfezione dell'attualità o potenza...Bene o virtù è la potenza, *male l'impotenza* (corsivo nostro). Non vi è altro male fuor che l'insufficienza e la debolezza, altro bene fuor che la volontà incondizionatamente sufficiente a sé stessa, epperò libera di essere e di fare ciò che vuole. Il resto è sciocchezza e lo si può lasciare alle donne, ai *mistici* (corsivo nostro) ed ai poeti".[24]

Evola ci fa comprendere appieno ciò che in modo criptico voleva intendere Manuel nel brano precedentemente succitato: è la condizione dell'Alterità a rendere l'Io imperfetto, quindi cattivo, perché l'Altro è il male in quanto limita la potenza dell'Io. Superando l'Altro come agente

[24] *L'individuo e il divenire del mondo* cit., pp. 62-63.

limitativo dell'Io, quest'ultimo supera la propria debolezza o impotenza, affermandosi come assoluto, l'Io della Potenza e vero Bene. Eliade faceva precisare a Manuel questa relazione tra ontologia ed etica in un altro luogo delle memorie di questo personaggio in *Lumina ce se stinge...*, dove questi insiste sulla necessità del sacrilegio come strumento adatto a rompere le costrizioni apportate dall'Alterità all'Io:

"Una liberazione mediante il sacrilegio, questo fanno gli dèi dall'inizio del tempo. Gli dèi che non sono né simboli, né reminiscenze barbare, né sogni, né statue ma corpi fatti di energia, magnetici, chiari, accecanti. Per scoprire gli dèi, bisogna sbarazzarsi del misticismo, della morale cristiana, delle mistificazioni metafisiche, teosofiche o eteromani. Vedere il mondo così com'è: un vuoto immenso e unitario, solitudine di ghiaccio, di selce. Una popolazione di forze e di enigmi muti che non ti aiuteranno. Sei solo. Abbi il coraggio di *sentire* che sei *solo* (corsivo nostro), che i compagni sono stati *illusioni* (corsivo nostro), la comunione con gli altri una proiezione oggettivizzata della tua propria *debolezza. Non-alterità. Solo in un oceano di sogni* (corsivo nostro). Questo è il primo segno degli dèi. Presto li vedrai. *Sciàmano attorno a me, luci, lampi, lucerne* (corsivo nostro). Ciascuno per sé. Noi tutti, per ciascuno di loro, siamo ombre. *Ed essi tutti, per me, sono forme, illusioni. Un sistema chiuso, zero. Milioni di nulla, ciascuno di loro essendo un cosmo autolimitato, in cui nessuno potrà entrare, mai* (corsivo nostro). È confortante questa visione della paganità, barre di argento vivo e freddo, dopo il blando terrore del cristianesimo. Ma bisogna essere pagani assolutamente, assurdamente pagani. Cioè un dio: libero, sacro, partecipe della giustizia della lapidazione. Il *sacrilegio* (corsivo nostro) – gioco degli dèi. Gioco, danza, tecnica – nient'altro. Il gioco, il più sicuro strumento di liberazione, privilegio divino. Tuttavia, gli dèi non si liberano abbandonando ma possedendo, creando: la danza di Śiva. L'universo creato dai suoi passi, dall'arco delle gambe che crea lo spazio, dalla ghirlanda delle sue braccia che crea il ritmo, il tempo. Che semplicità, Che semplicità!...Ma bisogna essere enormi, illimitati, uno e medesimo, sempre tu stesso, senza *fluttuazioni* (corsivo nostro), senza esitazioni, senza ammonimenti – vacuità, *non-ens*,[25] al di là delle categorie. Io, io".[26]

[25] A p. 260 della versione francese approntata da Alain Paruit per l'Éditions de l'Herne del 1996 appare al posto del latino "*non-ens*" del testo romeno il francese "*non-sens*", che – a voler essere comprensivi – risulta essere quantomeno qualcosa di simile a una *lectio facilior*!

[26] *Lumina ce se stinge...* cit., pp. 230-231.

In questo brano vi si ritrovano addirittura gli stessi termini utilizzati da Evola, come la "debolezza" dell'Io, la mancanza di "fluttuazioni" del proprio Sé, i quali fanno pensare ad un stretta dipendenza del testo di *Lumina ce se stinge*..., e quindi di *Faptul magic*, dal testo evoliano de *L'individuo e il divenire del mondo*, o da altri testi di Evola quali *Teoria dell'Individuo assoluto*, *L'Uomo come Potenza* e *Saggi sull'Idealismo magico*. È soprattutto la parte che si riferisce agli dèi intesi come esempi di Alterità i quali non sarebbero che forme ovvero illusioni per l'Io dell'individuo assoluto ad essere quella che mostra una sorprendente corrispondenza formale e, per dir così, "lirica" con il testo evoliano de *L'individuo e il divenire del mondo*:

"Ed allora l'oscurità gradatamente si illumina, allora dall'abisso della necessità sorge il fiore *terribile* dell'Individuo assoluto. Egli si erge lentissimamente nel cielo senza stelle, traendosi dalla *vampa* (corsivo nostro) di ciò che egli divora nella sua potenza. Le cose e gli esseri *muoiono* nell'*intensità vertiginosa* (corsivo nostro) di lui che, gradatamente, irresistibilmente, *diviene* – che, *spaventevole* nella sua purità, è "Signore del Sì e del No" e Dominatore dei "tre mondi". E in lui, ente di possesso, ente che *"arde e fiammeggia"* (corsivo nostro), il processo dell'universo avrà con il suo atto, la sua consumazione o perfezione finale".[27]

Ci sembra palese la similarità tra l'immagine evoliana dell'Io assoluto, signore divino e dominatore del trimundio che in una vertigine intensa "arde e fiammeggia", e la visione eliadiana del dio che è una luce, un lampo, una fiaccola che turbina attorno all'Io. Ma questi dèi per Manuel-Eliade non sono altro che forme, illusioni, un'infinità di non-Io inconoscibili per l'individuo assoluto, così come più esplicitamente affermava Evola:

"Ora che un tale Io sia qualcosa di *immoltiplicabile*, qualcosa che è "solo e senza secondo", è troppo evidente. Parlare di *altri* Io da *questo* livello è infatti contradizione in termini. Gli altri Io, in quanto sono "altri", non sono "Io", bensì dei particolari contenuti presenti nella *mia* esperienza – dunque degli oggetti, dei "conosciuti", al più il *concetto* di un conoscente e di un soggetto, non il soggetto, non il conoscente quale è in sé stesso (cioè: come autoesperienza), ché, come tale, esso è unico e incomunicabile. *Fenomeni particolari in questo grande fenomeno, che è il mondo a cui, come individuo, mi sveglio, gli "altri Io" ne partecipano la contingenza, sono*

[27] *L'individuo e il divenire del mondo* cit., pp. 68-69.

qualcosa il cui principio mi sfugge, di cui non ho alcuna reale certezza (corsivo nostro) (forse che anche i sogni non mi presentano la parvenza di altri esseri simili a me? E non potrebbe essere la cosidetta esperienza reale un sogno più potente e costante impresso in me, come lo suppose la scepsi cartesiana, da un qualche spirito?), che cadono fuori da quel centro che, solo, può costituirmi una terra ferma nel gran mare dell'essere".[28]

Per Evola quindi gli "altri Io" sono oggetti conosciuti come tali, dati dell'esperienza, che in realtà si rivelano essere dei concetti dell'Io: essi sono perciò fenomeni particolari la cui essenza come individualità sfugge all'Io. È chiaro come in questo caso Evola riecheggi la "*Ding an sich*" ovvero la "cosa in sé" di kantiana memoria.

Ma, al di là delle somiglianze formali, in realtà crediamo che la maggiore aderenza sia da ravvisarsi nel pensiero di fondo che permea tutto lo scritto eliadiano, che sembra straordinariamente simile a quello che si evince dalla lettura del testo di Evola che portiamo a termine di confronto ossia, ricordiamo, *L'individuo e il divenire del mondo*: in questo si reperiscono, esplicitati con uno stile filosofico complesso ma intelligibile i medesimi concetti che Manuel, ovvero Eliade, affida alla pagina svolgendoli mediante un *ductus* letterario. Manuel-Eliade afferma ancora una volta la necessità della "solitudine" dell'Io come grado precedente all'affermazione dell'Io assoluto, e che questa solitudine è immersa in un mondo di sogni, ovvero di illusioni: potremmo ravvisare i medesimi concetti in Evola, espressi quasi con le medesime parole. Diceva infatti Evola:

"Se…l'individuo cerca ancora un punto fermo, egli soltanto nel suo "Io" può trovarlo. – Il mondo è una rappresentazione, sta bene: ma si può forse parlare di rappresentazione, senza nello stesso punto presupporre l'*esistenza* di un "rappresentante", di un soggetto cioè che la rappresenti? *Il mondo è un sogno* (corsivo nostro): ma ogni sogno non implica forse un sognatore? Si può chiamare falso, illusorio, non esistente l'insieme dell'esperienza – ma colui che sperimenta e afferma cotesta falsità, *illusione* (corsivo nostro), non esistenza non può essere, lui, falso, illusorio, non esistente. Di là dall'obliquità e dalla *fluttuazione* (corsivo nostro) delle "cose che sono e non sono" vi è dunque una sola certezza: l'*Io*. Soltanto qui l'individuo, con un possesso, ha una realtà assoluta ed in sé stessa evidente. Di tutto il resto – dell'*oceano* (corsivo nostro) sterminato dei

[28] *L'individuo e il divenire del mondo* cit., p. 42.

nomi, delle forme e degli esseri – non vi è reale certezza: parvenza, contingenza, violenza di un bruto, irrazionale "esser là", tali ne sono i principi. "*Io solo sono – il resto è mia rappresentazione*" – in ciò si può dunque intendere la conclusione del secondo stadio. Prima di passar oltre, occorre rilevare la *necessità* che questo momento critico della storia ideale dell'individuo sia portato e vissuto sino a fondo. Non prima che egli abbia di tutto dubitato e tutto negato, non prima che egli abbia fatto intorno a sé il deserto, non prima che di ogni realtà abbia sofferta l'irrealtà, di ogni evidenza la precarietà, di ogni luce l'oscurità; non prima che egli abbia distrutto ogni appoggio e ogni rifugio ed abbia realizzato il punto della *"grande solitudine"* (corsivo nostro) – non prima di ciò l'individuo può chiamarsi veramente tale, non prima di ciò egli è un essere autonomo e autocosciente. È questo atto negativo, questo assoluto *strapparsi da quanto prima gli dava consistenza* (corsivo nostro) – che ora lo fa *essere*. Così come secondo l'energico detto dello Stirner, l'Io non è tutto, ma ciò che distrugge tutto, per questa assoluta negatività albeggia nell'uomo quel *principio tragico* che – come fu distintamente visto dal buddhismo – lo fa superiore all'insieme della natura ed allo stesso regno degli "dei"".[29]

Sembra che Evola chiosi le oscure parole piene di arcane allusioni di Manuel: il vuoto ("la grande solitudine") creato eliminando ogni realtà apparente ("Il mondo è un sogno") provoca la realizzazione dell'individuo assoluto, l'Io *nirguṇa*, lo *jīvan mukta*, il Buddha, ossia il risvegliato che solleva il velo di Māyā, l'illusione della realtà. L'Io diventa assoluto come l'Unico stirneriano, ed è così potente dopo aver distrutto la propria apparente consistenza, cioè il non-Io, che esso diventa superiore agli stessi dèi. Nel brano di Manuel si evidenzia un'apologia della mentalità pagana e contemporaneamente una foga anticristiana: è certamente inevitabile pensare a *Imperialismo pagano* di Evola del 1928, ma anche ne *L'individuo e il divenire nel mondo* si hanno evidenze di tale spirito paganeggiante correlato all'idealismo. Si veda il seguente brano, sempre di quest'ultimo testo:

"Ora che cosa l'iniziatica può avere a che fare con un simile ordine di valori? Cioè: con il cristianesimo? Giacché nel cristianesimo (in quanto si definisca nei dogmi della provvidenza, della trascendenza teistica e della grazia) si ha veramente la religione-tipo, il punto in cui la coscienza religiosa in generale ha definito a fondo sé stessa. Noi pensiamo che la risposta non saprebbe essere che negativa, ossia: fra la sapienza dei misteri

[29] *L'individuo e il divenire del mondo* cit., p. 40.

– di Buddha, di Dioniso, di Mithra, di Ermete – e la religione cristiana non vi è *nulla* di comune, le due direzioni sono incomunicabili, perpendicolari, tali da dire *sì* all'una implica senz'altro dire *no* alla seconda. È che al fondo dell'iniziatica ci sembra di avere scoperto un *assoluto positivismo*, onde…[l]a realtà viene fissata in viso, senza veli, nella sua natura tragica, irrazionale, aprovvidenziale".[30]

La scienza iniziatica per Evola è quindi moralmente contrapposta al cristianesimo, perché spinge l'individuo ad elevarsi dalle contingenze della realtà riconoscendone la tragicità, e a far sì che l'Io si imponga come divinità: è questa la funzione dei misteri di Dioniso, secondo Evola. D'altronde lo stesso esoterista romano, in un altro luogo del suo saggio, evidenziava questa necessità che deve avere l'Io per affermare la propria essenza, cioè di essere un Io assoluto, di farsi Dio, così come affermava Manuel-Eliade nel brano precedentemente summenzionato:

"Nella distanza fra me e gli altri – nel fatto che non posso dire a tutta la mia esperienza: "IO", ma soffra invece la violenza di una separazione e di una opposizione – abbiamo detto che non si esprime altro che il carattere di imperfezione e di privazione inerente *naturalmente* a ciò che è in potenza. Di là da questo "in potenza", l'individuo deve (o, per meglio dire: *può*) affermare l'*atto* – ed allora – in virtù di questo atto e *in* questo atto – esisterà il soggetto dei soggetti, la monade delle monadi – Dio: *non prima. Dio non esiste, occorre che l'individuo lo crei, facendosi divino*".[31]

Farsi divinità pagana è per Manuel il risultato dell'eliminazione dell'opporsi all'Altro, e il sacrilegio ossia l'atto o il rito che rompe una norma sacra è il mezzo per distruggere la realtà che imprigiona l'Io: il sacrilegio è il mezzo degli dèi per essere tali, cioè liberi senza legge costrittiva (etica e/o ontologica), quindi il sacrilegio è anche lo strumento dell'Io individuale per evadere dalle catene della realtà e farsi dio. Il pensiero di Evola a proposito è simillimo a quello espresso da Eliade per bocca di Manuel in *Lumina ce se stinge*..., come si vede in quest'altro brano evoliano:

"Come non vedere allora nella *crudeltà* e nel male la più alta disciplina? Di nuovo troviamo detto ad alta voce in Nietzsche ciò che per millennî non fu udito che da bocca a orecchio nei circoli più chiusi delle più chiuse iniziazioni: Dioniso si rivela nei momenti di crisi e di crollo

[30] *L'individuo e il divenire del mondo* cit., pp. 73-74.
[31] *L'individuo e il divenire del mondo* cit., pp. 66-67.

delle leggi, nei momenti di *colpa*: è allora che avviene l'estasi, è allora che il velo apollineo si squarcia e, messo di faccia alla forza primordiale, l'uomo giuoca la partita della sua eterna perdizione o del suo farsi superiore a vita e morte. In connessione a ciò non si tema dunque di chiamare il delitto…l'*atto per eccellenza*. Il *misfatto*, l'infrazione dell'ordine è una necessità per chi anela alla potenza titanica. Ciò, certamente, non in funzione dell'essere soccombente, il quale in sé stesso, come una povera cosa del mondo esteriore, non rappresenta nulla, sibbene in quanto si senta che un tale essere *è me stesso* epperò l'atto venga vissuto come *crudeltà di me su me*, come infrangimento della mia legge interiore fondamentale. Quando l'uomo volle divenire Dio – dice Novalis – egli *peccò*. Ma l'atto si può continuare a chiamar peccaminoso in quanto è un atto di cui si ha paura, che non si sente di potere assumere assolutamente, onde si venga meno ad esso che inconsciamente giudichiamo come qualcosa di *troppo forte* per noi: ma una colpa attiva, positiva, *voluta*, una colpa che "tiene fermo", non è più da uomini, è da dei. Qui si rivela il senso occulto del rito sacrificale. Si pensi a che apice dovette mai lampeggiare nel sacrificatore, per il quale la vittima era non solo sé, ma la stessa Divinità, eppure il suo atto terribile, *sacrilego* (corsivo nostro) doveva abbatterla affinché, superiore alla maledizione e alla catastrofe, in lui – e nella comunità che in lui magicamente convergeva – e si liberasse e passasse l'assoluto! E così anche il suicidio…può incorporare questo valore di *auto-crudeltà metafisica*, e, con esso, tutto ciò che è corruzione consapevole e ragionata".[32]

Come si può notare, il nucleo concettuale di questo brano corrisponde quasi *verbatim* a quello preso da *Lumina ce se stinge*...: anche l'ultima parte, quella relativa al suicidio sembra attagliarsi al personaggio di *Lumina ce se stinge*..., inquantoché nel romanzo alla fine Manuel si suicida. Si noterà come vi siano però alcune differenze: mentre per Evola Dioniso è il dio che rompe il velo apollineo dell'apparenza e porta l'Io all'assolutezza (il dio dell'estasi), Eliade preferisce sottolineare l'atto creativo dell'Io assoluto mediante la danza di Śiva (*Naṭarāja*). D'altronde, si potrebbe anche osservare che le due divinità non siano così tanto differenti, in quanto entrambe sono dèi della trascendenza, come ebbe a dimostrare Alain Daniélou in un suo saggio del 1979 dedicato a tale argomento, *Shiva et Dionysos*. Dopo aver esaminato quest'ultimo passo da *L'individuo e il*

[32] *L'individuo e il divenire del mondo* cit., pp. 90-93.

divenire del mondo di Evola, riusciamo anche a capire il motivo per cui Manuel volesse fare il rituale tantrico nella biblioteca: questo era un atto sacrilego vòlto a trasformare lui in divinità mediante l'identità degli opposti (cioè l'annullamento dell'Altro come opposto all'Io), identità attuata tramite l'unione sessuale degli astanti, il professor Weinrich e la sua assistente Melania. Essi erano solo gli strumenti che Manuel utilizzava per realizzare il proprio fine, cioè la divinizzazione del proprio Io, ma costoro non erano adatti a conseguire lo stesso risultato a cui egli ambiva: questi infatti mostravano caratteristiche che rendevano il loro Io impotente a raggiungere l'impresa titanica, ossia la realizzazione dell'Io assoluto e della Potenza. Si veda come Manuel descrive i suoi due sodali nelle proprie memorie:

"Di fatto, Cesare è il solo a *sapere* il significato della mia azione. Gli altri due sono stati degli strumenti. Weinrich, un povero professore con le orecchie aperte ad ogni mistero (il quale ha appreso ora la Rivelazione!), e poi Melania, una ragazza frigida, una molecola glaciale e indifferente, perfetta. Dopo, questi due hanno dimenticato tutto e si sono immersi nella loro disgrazia. Il sentimento e *il fatto* (corsivo nostro) li hanno inghiottiti. Non avevano né la preparazione, né la forza necessaria di innalzarsi al di sopra di sé mediante se stessi. L'onda si è infranta, magnifica e terrificante. L'occasione di trascendersi l'hanno avuta. Ma non hanno saputo lasciarsi *issare* dall'onda. Si son lasciati trasportare da lei, trascinare da lei, frantumati. Questa è la spiegazione del perdersi di Weinrich. Di un sacrilegio, ne ha fatto una rivelazione divina. Ha scoperto il peccato là dove non c'era stato che il coraggio, il puro compimento. *È mistico, cioè irrimediabilmente perduto nel sentimento della presenza dell'altro, ipnotizzato dall'alterità, fustigato dalla figura dell'altro che ha eretto la propria impotenza* (corsivo nostro). Si è incamminato per la «via umida», mistica: la devozione. Questo è il rischio del mio atto. Non esisteva che una sola porta: la vittoria, la realizzazione, la dominazione. Il fallimento voleva dire la follia o la prostrazione. Soltanto l'incendio ha risparmiato questi due dalla follia, ma li ha ugualmente ributtati male".[33]

Molto interessante appare in questo passo di *Lumina ce se stinge*... la frase posta da noi in corsivo, in quanto essa appare palesemente corrispondere al pensiero evoliano esposto nel brano de *L'individuo e il*

[33] *Lumina ce se stinge*... cit., p. 238.

divenire nel mondo che abbiamo riportato in precedenza.[34] La polemica anticristiana arriva qui al culmine. Il professor Weinrich "si perde", ovvero perde il proprio Io nella realtà apparente e non coglie l'occasione per innalzarsi al di sopra di se stesso perché sbaglia prospettiva: egli sceglie la devozione, ossia la passività verso Dio e non assume la volontà di potenza dell'Io che avrebbe fatto di lui stesso un dio; opta per la "via umida" e non per la "via secca" a cui peraltro lo stesso Evola accennava in una nota in margine al proprio saggio.[35] Ma a che cosa servisse il rito operato nella biblioteca dai tre officianti, ossia il professor Weinrich e l'assistente Melania, cioè la "coppia Śiva-Śaktī", e il maestro di magia tantrica, Manuel, alla fine viene spiegato proprio da quest'ultimo:

"Perché, sebbene si sia scritto tanto sul "mistero", non è che una semplice esperienza, coraggiosa ed esplosiva, sicuro, ma niente di occulto né di misterioso. Un rito, questo è stato. Un rito mediante il quale si divinizza, si «fissa» la funzione più incerta della specie, il sesso. L'annullamento della voluttà, questo ho provato e verificato io. *La voluttà che violenta, che possiede il maschio, lo tira fuori di lui, lo deride annegandolo nell'incosciente. Ho voluto sopprimere la voluttà nei miei atti, dominarla, schiacciarla sotto il mio calcagno, così come il dragone schiacciato dall'arcangelo. Non è perché essa sia immorale (non conosco questa parola), ma perché viene dall'esterno, invade l'animo, dissolve il corpo, smembra la coscienza. Voluttà, cioè perdita del sé (in senso metafisico, mediante la presenza dell'*altro *accanto all'io), violenza, schiavitù. Non essere schiavo della funzione e comunque non rinunciare a questa* (corsivo nostro), questa semplice verità è il mistero di cui tutti hanno fatto un romanzo dilettevole. Dominare la funzione non mediante l'ascesi, ma mediante una trascendenza calma, concentrata. Non la rinuncia timorosa, né la castrazione o la morale, ma la possessione. Ciò che i miei contemporanei intendono per possessione è solo una licenza verbale. Essi non possiedono nulla, ma si lasciano possedere dal loro proprio piacere, poi giacciono, abbattuti e decapitati, bestiame sacrificato. È ovunque un mistero, perché, di una funzione oscura, ho fatto un rito. Pagano e dio, non mi contento di pensare in modo consonante, ma agisco come un pagano, creo come un dio. La trascendenza mediante l'appropriazione del corpo, non schiacciandolo – un vecchio segreto che non pratica più nessuno proprio perché tutti lo temono. Nelle mie azioni, rompo i ponti

[34] Si veda a p. 221.
[35] *L'individuo e il divenire del mondo* cit., p. 87 n. 1.

di ritirata. Pratico solo quel fatto in cui sopravvivere significa vittoria, mediante cui posso elevarmi o perire, ma da cui non posso più ritornare un *uomo*. Perché tutte le altre azioni in cui le vie di ritirata non sono tagliate, finiscono con uno medesimo risultato triste e mediocre".[36]

Manuel ha definito l'essenza e lo scopo del rito: "fissare" ossia dominare l'energia sessuale mediante il suo annullamento. La voluttà, ossia il piacere dei sensi o *eros*, è un *principium individuationis* che deve essere superato mediante una trascendenza, dominando la funzione della sessualità ma non eliminandola. Di conseguenza gli atti di Manuel sono quelli di un Io superiore, divino e/o creatore, al cui esito, positivo o negativo che sia, egli si ritrova comunque non più "uomo" normale, ma individuo assoluto. Il rito è ovviamente di tipo tantrico e sembrerebbe evincersi dalle frasi da noi messe in corsivo che Manuel-Eliade alludesse alla ritenzione dello sperma attuata durante il *maithunā* (l'unione sessuale yogica), la quale veniva prescritta da alcuni importanti testi di tantrismo come lo *Haṭha Yoga Pradīpikā* di Swātmārāma (XV sec.),[37] un trattato che si sviluppò sulla base dell'*Aṣṭānga Yoga* di Patañjali con particolari spiegazioni e aggiunte di *āsana*, ossia posizioni yoga, e *prāṇayāma*, cioè regolazione del respiro. L'atto sessuale magico porterebbe perciò a un equilibrio delle energie che scorrono nell'īḍa pranico (canale o *nāḍī* per l'aspetto interiorizzato dell'energia), e di conseguenza a un risveglio del *suṣumṇā-nāḍī* attraverso cui risale l'energia della *Kuṇḍalinī*: questo fatto può culminare nel *samādhi*, lo stato in cui l'Io individuale di coloro che operano il rito tantrico viene completamente dissolto nella coscienza cosmica[38].

Il brano testé citato viene meglio compreso se viene comparato con quello eliadiano più o meno coevo pubblicato in *Solilocvii* nel 1932:

"Da un punto di vista magico, la castità è una forza inumana e illimitata, perché si ribella all'istinto che condiziona e limita l'umanità. Nella mitologia dell'India, anche gli dei più potenti temono gli asceti che

[36] *Lumina ce se stinge*... cit., pp. 238-239.

[37] In *Haṭhapradīpikā of Swātmārāma*, ed. by Swami Digambaraji & Pt. Raghunatha Sahstri Kokaje, Lonavla (Maharashtra) 1970 [trad. it. *Haṭhapradīpikā. La Chiara Lanterna dello HATHA YOGA*, Torino], cap. III, vv. 86-89, soprattutto l'87, dove si dice che preservando il *bindu* (lo sperma) lo *yogin* supera la morte.

[38] Sul tantrismo in generale, si può vedere l'ottima opera introduttiva di Georg Feuerstein, *Tantra. The Path of Ecstasy*, Boston 1998 [trad. it. *Il libro del Tantra. Il sentiero dell'estasi*, Vicenza 2000] e lo schizzo di Jean Varenne, *Le tantrisme*, Paris 1997 [trad. it. *Il tantrismo. Miti, riti, metafisica*, Roma 2008].

s'impongono lunghe e crudeli rinunce. Essi cercano di indurli in tentazione, promettono loro di tutto, perché la forza scatenata dall'ascesi è un'energia impersonale e feroce che, se controllata dalla volontà di un asceta, li supera restringendo la loro libertà divina. Fin quando la forza è impersonale, cieca, fisica, gli dei non ne hanno paura. Ma temono che un'iniziativa personale possa canalizzarla e organizzarla. Nella concezione indiana, l'ascesi (*tapas*) è la massima forza raggiungibile dall'uomo e, per questo, conquistarla può divenire uno scopo in sé. *Come ogni forza magica, è al di là delle leggi della creazione e dei limiti della creatura; è amorale ed è libera; è gioco. Il privilegio d'essere libero, libero da ogni alterità, libero di creare e distruggere giocando* (corsivo nostro), costituisce il nucleo di tutte le dottrine o tecniche magiche. Dovunque e sempre, l'ascesi implica una rinuncia – sia alla vita, sia ai suoi frutti…Ma la magia può anche servirsi della rinuncia,…vale a dire rinunciare ai limiti imposti dall'esterno, dalla natura delle cose o dalle consuetudini umane. Non si tratta né di passività né di rassegnazione – e tanto meno di un sacrificio a dio –, ma del superamento glorioso dei limiti che accerchiavano e umiliavano la cosa a cui un mago ha deciso di rinunciare. Ad esempio, l'ascesi sessuale è praticata provvisoriamente per l'energia psichica che produce. Ma questa disciplina è momentanea; il fine non è infatti la purezza, in altre parole la rinuncia definitiva alla sessualità, ma l'integrazione della sensualità nella coscienza e nella volontà dell'operatore. *L'uomo naturale è vinto dalla voluttà: la sua volontà è violentata dalla massa delle sensazioni che arrivano dall'esterno, la sua coscienza è accecata. (Superbo paradosso della felicità umana). Per il mago, la voluttà è acquisita coscientemente e controllata dalla volontà. Ora, siccome la sensualità è oscura e limitata, ecco l'invito a rinunciare a quanto essa ha di umiliante e l'esortazione a una sensualità gloriosa, vittoriosa, divina (in senso magico, vale a dire eroica), esente dalla schiavitù dello spirito, da ottuse e tristi oppressioni* (corsivo nostro)".[39]

In questo brano sono evidenti le somiglianze concettuali e financo formali con il passo di *Lumina ce se stinge*… precedentemente citato: ma anche l'affermazione che la forza magica è tale in quanto è libera da ogni "alterità", e che si risolve in un gioco creativo richiama alla memoria il concetto espresso da Evola sull'onnipotenza dell'Individuo assoluto, dell'Io quando è scevro dalle limitazioni dell'Altro. D'altronde, anche la stessa cifra di "eroica" data alla sensualità imbrigliata dalla volontà del

[39] In Mircea Eliade, *Solilocvii*, Bucureşti 1932 [trad. it. *La biblioteca del mahārāja e Soliloqui*, Torino 1997, pp. 114-116.

mago lascia intravedere in quest'ultimo le caratteristiche tipiche dell'Individuo assoluto: "eroico" è l'Io evoliano che si erge sulla natura umana e sulle sue limitazioni e la domina, assoggettandola alla volontà ferrea dell'Io assoluto e *divino*.

D'altronde tutto il testo di *Solilocvii* abbonda di echi evoliani, come è possibile vedere nel passaggio che qui riportiamo di séguito:

"Quel che caratterizza l'uomo e lo definisce rispetto alle altre specie e a Dio è il suo istinto di trascendenza, *il suo desiderio di affrancarsi da sé e di passare in un altro, il suo bisogno imperioso di rompere il cerchio di ferro della individualità* (corsivo nostro). Il sogno, valvola di sicurezza della sete di trascendenza, l'arte, la magia, la danza e, d'altra parte, l'amore e la mistica, testimoniano, da tante angolature differenti, il fondamentale istinto toccato in sorte alla natura umana: *uscire da sé, fondersi con un altro, fuggire la solitudine limitata, tendere verso una libertà perfetta nella libertà dell'altro* (corsivo nostro)…Da una parte, la formula: «io sono creato da Dio», e l'inevitabile sconvolgimento della coscienza per l'inanità umana, la paura religiosa, il gusto della polvere e dell'amarezza. Dall'altra, la formula: «un uomo, come me, ha creato, come Dio»; la gioia di vedere il proprio simile imitare la Creazione, essere un demiurgo…Il nostro destino, la cui profonda tragicità sono in pochi ad afferrare – destino di non poter uscire da sé che perdendosi, di non poter comunicare da un'anima all'altra (giacché ogni comunicazione, tranne l'amore che è comunione, è illusoria), d'essere spaventosamente soli in un mondo in apparenza così osmotico e intimo –, questo tragico destino non poteva che indurci a ribellarci contro di esso, spingendoci a una lotta senza tregua, prodigiosa e mutevole contro le sue leggi. *Da cui l'impulso magico, geniale, artistico, che grida che la «la legge» è fatta per gli uomini, mentre il «gioco» è fatto per il demone che abita l'uomo, per l'artista e per il sognatore. L'uomo è condizionato dalla Creazione, ed è egli stesso creato. Ma il suo istinto creatore e autorivelatore trascende la creazione. È lui che crea. Ignora la legge, è al di là del bene e del male. Crea per gioco realizzando la dimensione onirica in cui regna la libertà assoluta, in cui le categorie dell'esistenza sono tralasciate e il destino soppresso* (corsivo nostro). Ogni rivolta contro la «legge» deve rivestire il carattere del gioco, del divino; in India, questo lo si comprende meglio; secondo la tradizione indù, infatti, l'universo è stato creato tramite un gioco (naṭarāja)".[40]

[40] In *Biblioteca del maharaja e Soliloqui* cit., pp. 130-132.

Molto significativo è qui il passo dove si afferma che nel sogno l'individuo è libero dai vincoli impostigli dalla condizione umana: già agli inizi degli anni '30, molto prima del suo primo contatto con la psicologia del profondo di Jung e ancor prima delle sue frequentazioni con i surrealisti come Breton dalle idee impregnate di psicoanalisi ed esoterismo, Eliade credeva che la dimensione onirica fosse una sorta di *free-zone* spazio-temporale accessibile a tutti, in cui l'Io poteva raggiungere quella libertà che lo faceva simile a Dio, un essere creatore onnipotente, in quanto la piena espressione del proprio Io è di fatto una continua creazione dell'Io medesimo, non limitata dall'opposizione ontologica dell'Altro; peraltro, Eliade ebbe a dire nel 1948 in *Techniques du Yoga* che a differenza della psicoanalisi occidentale lo Yoga afferma che il subcosciente può essere dominato e perfino "conquistato" mediante le tecniche dell'unificazione degli stati di coscienza: secondo lo studioso romeno, il ventaglio di esperienze psicologiche e *para*psicologiche (*sic!*) offerte dall'Oriente e soprattutto dallo Yoga sarebbe molto più ampio di quello su cui si basano le scienze dello spirito praticate in Occidente, come la psicoanalisi; inoltre, per Eliade "è probabile che anche su questo punto lo Yoga abbia ragione e che – per paradossale che sembri – il subcosciente possa essere dominato, «conosciuto» e «conquiso»": il che indica senza ombra di dubbio che lo storico delle religioni romeno ad anni di distanza dalla sua avventura indiana aveva mantenuto il proprio convincimento nella possibilità fornita dalla pratica yogica di dominare il proprio Io e di provocare, oltre a peculiari stati psicologici, anche dei fenomeni parapsicologici.[41]

Riassumendo quindi i risultati della nostra disamina, possiamo concludere che il perduto manoscritto eliadiano *Faptul magic* esplicasse presuntivamente:

1) come il "fatto magico", ossia la magia, trovasse nell'Idealismo magico di Evola un valido fondamento filosofico che ne spiegava l'essenza a livello metafisico;
2) che tale Idealismo magico era correlato all'Individualismo assoluto, e che superava quest'ultimo portando le sue istanze alle estreme conseguenze;
3) che l'Individualismo assoluto, nella sua dialettica dell'"Io *versus* non-Io-ovvero-Altro" e con il superamento di questa medesima

[41] In *Tecniche dello Yoga* cit., p. 55.

dialettica sfociando nell'Io assoluto, era il corrispettivo filosofico occidentale delle dottrine yogiche indù rispetto al problema della liberazione del Sé;

4) che la pratica tantrica è un'operazione magica affermativa/creativa che ha nell'Idealismo magico un'adeguata spiegazione filosofica di tipo occidentale;
5) che la visione del cristianesimo si oppone all'Individualismo assoluto, a cui meglio si addice la *Weltanschauung* pagana;
6) che il raggiungimento dell'Io assoluto è possibile sovvertendo la "norma", cioè la realtà (non-Io), mediante un misfatto o un atto sacrilego: il "fatto magico" è quindi creativo, ma al contempo è anche distruttivo delle regole comuni;
7) il mago è un dio, dissacratore, superiore, amorale in quanto riesce a evincersi dalla schiavitù dell'Altro ossia della realtà che si oppone alla potenza del suo Io assoluto.

Pur se tentativamente crediamo che questi sette punti siano quanto Eliade avesse scritto nel manoscritto di *Faptul magic* quando voleva spiegare su basi filosofiche la realtà del "fatto magico": è evidente che riguardo a ciò l'unico filosofo a cui il giovane studioso romeno poteva rivolgersi fosse Evola, il quale aveva costruito negli anni precedenti al 1928 un sistema concettuale abbastanza complesso atto a spiegare la realtà della magia dal punto di vista dell'idealismo. Sembrerebbe, da quanto si evince dalla nostra escussione del messaggio testuale, che non si ravvisino difformità sostanziali dal dettato evoliano: è comunque possibile che Eliade avesse accentuato nella propria novella l'aspetto magico della pratica tantrica in forza della particolare esperienza che egli stava vivendo in India durante gli anni 1930-1931 prima presso Dasgupta (e sua figlia Maitreyi) e poi soprattutto nello *Svarga-āśram* con il suo *guru* Swami Shivananda. È quindi probabile, a nostro avviso, che il tantrismo come veniva reinterpretato in chiave filosofico-idealistica in *Faptul magic* evocasse anche una particolare forza narrativa nell'Eliade che andava stilando la trama di *Lumina ce se stinge*...: ovviamente, tale supposizione è altamente ipotetica, dato che non abbiamo il testo del manoscritto di *Faptul magic* per operare un raffronto diretto con la lettera della novella eliadiana.

Si potrebbe infine anche tentare di divinare la motivazione che aveva indotto Eliade a dare al proprio studio sull'Idealismo magico evoliano il titolo de "Il fatto magico".

Oltre alle osservazioni da noi fatte precedentemente, ne *L'individuo e il divenire del mondo* si trovano alcune affermazioni di Evola che possono rivelarsi dei validi indizi per comprendere tale definizione eliadiana. Si consideri infatti il presente brano evoliano:

"Posso agire sulle altre coscienze in modo che anche esse la [*scil.* una data realtà fittizia, per esempio una pianta] percepiscano – così come secondo una suggestione collettiva. Ora la stessa potenza può essere continuata in una affermazione sempre più intensa finché lo stesso livello dell'esistenza reale venga investito, ed allora, in corrispondenza di un atto magico (ché come mago si potrebbe definire colui che sa suggestionare la stessa natura), cesserebbe di essere "falsa" e "soggettiva" per farsi invece "vera" ed "oggettiva"".[42]

L'"atto magico" quindi secondo Evola è "oggettivo", è un dato della realtà ovvero è, in definitiva, un "fatto": perciò si deduce che anche Eliade avesse eseguito l'accostamento concettuale tra azione magica e dato fattuale, e pertanto avesse coniato la definizione "fatto magico" per indicare il risultato oggettivo dell'operazione magica. Si può credere che il giovane studioso romeno volesse mostrare con ciò di non seguire pedissequamente la dicitura evoliana, che era propriamente quella di "atto magico", ma è possibile trovare un'altra spiegazione al titolo *Faptul magic*. Evola ebbe a definire nella propria opera *L'Uomo come Potenza* la dottrina del Tantra come un "pragmatismo trascendentale",[43] denominazione che per lui voleva significare un pensiero magico che si fa immediatamente prassi, *che è* azione e, di conseguenza, realtà oggettiva: quindi la pratica magica tantrica per l'esoterista romano sarebbe stata la concretizzazione della potenza dell'Io, concetto che Eliade potrebbe aver tradotto con l'espressione "fatto magico", la quale risulterebbe essere quindi una sorta di calco semantico del sintagma "pragmatismo trascendentale", posto che il greco *pragma* significa "fatto" e il campo semantico di "trascendentale" coincide in parte con quello di "magico"; ciò verrebbe confermato dal fatto che, come si ricorderà, già Eliade, nella sua recensione *Ocultismul în cultura contemporană* aveva ravvisato nelle parole dell'Evola de *Il valore dell'occultismo nella cultura contemporanea* uno "scivolamento" dentro ciò che egli definiva un "pragmatismo magico": per il giovane Eliade, il *ductus*

[42] *L'individuo e il divenire del mondo* cit., pp. 61-62.
[43] *L'Uomo come Potenza* cit., p. 33.

logico evoliano avvicinava l'esoterista romano al pragmatismo dell'occultismo.

D'altronde Evola mutuò la definizione di "pragmatismo trascendentale" più che da Karl-Otto Apel, probabilmente da Adriano Tilgher, il quale in una sua raccolta di saggi dal titolo *Teoria del Pragmatismo trascendentale* (1915) cercò di abbozzare un proprio sistema filosofico idealistico: in questo periodo Tilgher si avvicinò alle posizioni di Giovanni Gentile in quanto rifiutava la prospettiva teorica di Croce. Tilgher vedeva, infatti, in Gentile colui che superava il dualismo crociano di conoscere e volere e proprio per questo motivo, pur rimanendo nell'alveo dell'idealismo trascendentale, si sentiva attratto dalle teorie gentiliane ma voleva al contempo che il conoscere inteso in senso attualistico trovasse un fondamento trascendentale nel dovere, cioè un fondamento etico. Crediamo che l'Evola dell'idealismo magico trovasse quindi in Tilgher un antecedente importante, e anche un lettore attento se è vero che quest'ultimo inquadrò bene il "prassismo" evoliano di marca esoterica in un acuto articolo apparso sul quotidiano "La Stampa" il 9 luglio 1928 dal titolo eloquente *Idealismo e magia*.[44]

Pur tuttavia, oltre a questo background filosofico che si inquadra nell'idealismo, non va dimenticato il fatto che la definizione di "pragmatismo magico" usata da Eliade trova comunque il suo referente primo nel Papini de *Sul Pragmatismo. Saggi e ricerche, 1903-1911*. Nel cap. III dal titolo *Dall'Uomo a Dio* (1905) lo scrittore fiorentino definisce le qualità necessarie per essere un "Uomo-Dio", un'espressione che egli usa "in un senso *magico*", inquantoché è questa volta l'essere umano a volersi fare Dio – ad "indiarsi" – e non viceversa com'è invece nell'incarnazione. In effetti,

[44] Si rimanda alle considerazioni di Gian Franco Lami nell'introduzione a Julius Evola, *L'Idealismo Realistico (1924-1928)* cit., p. 31 n. 41. Tilgher fu anche un acuto estimatore del pensiero ermetico-alchemico, come dimostra un suo articolo apparso su "Oggi" del 10 agosto del 1940 intitolato significativamente *La pietra filosofale*. Per il filosofo italiano, "quale che ne sia l'origine, è innegabile che al fondo della tradizione alchemico-ermetica è una visione della vita e dell'uomo comune nei tratti generali a tutti i suoi maestri" e che per questa tradizione nella realtà vi sia come substrato esistenziale un'"unica forza vivente, di cui tutte le cose sono le forme e le individuazioni" e che essa "è immanente in lui, interna a lui, è lui"; alla fine Tilgher riconosce che gli alchimisti avevano come scopo principe "di rifare l'uomo": invero, questa disamina sembra ravvisare delle concezioni molto simili a quelle che professava Evola con il proprio Idealismo magico, si veda Rosalma Salina Borello, *Tra esotismo ed esoterismo*, Roma 2007, pp. 358-359. Per chi volesse comprendere il "filosofo" Evola, un agile strumento è quello di Antimo Negri, *Julius Evola e la filosofia*, Milano 1988.

per Papini, è possibile diventare onnipotenti come Dio, ed è una facoltà che ha una categoria di uomini speciali dai poteri sovraumani, "magici":

"Da quale parte ci verrà questa potenza? Questa volontà di onnipotenza è un delirio poetico o una possibilità pratica? Questa potenza – rispondo – esiste già negli uomini e s'è manifestata in tempi vicini e lontani ed è possibile aumentarla e disciplinarla. *La preparazione dell'Uomo-Dio è un problema pratico*. Si potrà giungere allo stato divino compiutamente oppure soltanto avvicinarsi, ottenerlo rapidamente o lentamente, con facilità o a stento, ma non siamo dinanzi a qualcosa d'irrimediabilmente assurdo e di radicalmente impossibile. C'è tutta una classe di uomini, di razze, di lingue, di nomi, di metodi, di tempi diversi (santi, yoghi, medium, fakiri, magnetisti, profeti ecc.) i quali hanno ottenuto un certo numero di fatti cosiddetti *miracolosi* per mezzo di poteri cosiddetti *occulti*. Questi fatti sono:

1) far muovere i corpi senza toccarli (levitazione ecc.);
2) *far sparire ed apparire i corpi* (apporti, fantasmi, scomparse di oggetti ecc.);
3) trasformare i corpi e cambiarne gli effetti;
4) allontanare o provocare i fenomeni naturali (tempeste ecc.);
5) *vedere e conoscere l'invisibile* (il pensiero altrui, le cose lontane, le future ecc. Divinazione, chiaroveggenza ecc.);
6) trasmettere direttamente il loro pensiero (telepatia ecc.) a distanza;
7) *conservare e prolungare la vita umana* (guarigioni istantanee dei mali, continuazione della vita in condizioni anormali; senza mangiare, senza dormire ecc.–risuscitare i morti ecc.).

Tutti questi fatti, chiamati meravigliosi solo a causa della loro relativa rarità, costituiscono nel loro insieme, quando fossero riuniti in un solo uomo, un grado di potenza molto superiore a quello dell'uomo comune, ridotto all'uso delle sue membra e dei suoi strumenti".[45]

È evidente che i fatti cosiddetti "miracolosi" nel momento in cui vengono ottenuti con poteri "occulti" sono a tutti gli effetti dei "fatti magici": in tal modo sono quindi da interpretarsi i fenomeni di levitazione, sparizione, apporto, chiaroveggenza, ecc.; d'altronde la possibilità "di provocare fenomeni naturali" come tempeste o simili ci fa ricordare il dramma shakespeariano *The Tempest* in cui il *mago* Prospero scatena

[45] In Giovanni Papini, *Opere. Dal «Leonardo» al Futurismo*, a cura di Luigi Baldacci, Milano 2008[7] (1997), pp. 48-49.

magicamente le forze della natura. Dato che l'Uomo-Dio realizza dei fatti magici, si può ben vedere in ciò un "pragmatismo magico", un concetto che quindi Eliade avrebbe potuto conoscere e mutuare dal summenzionato saggio di Papini[46].

[46] È interessante rilevare il fatto che Papini avesse ricordato nel proprio saggio sul pragmatismo del 1906 (in *Opere* cit., p. 110, n. 2) l'occultista Eliphas Lévi, citando un passo della sua opera *Dogme et Rituel de la Haute Magie* del 1854. Si ricorderà a questo proposito che Evola in un suo articolo su Papini pubblicato dopo la di lui morte (avvenuta nel 1956) riconobbe l'influenza di Reghini sullo scrittore fiorentino circa il pensiero "magico" o esoterico *lato sensu*, nonostante in quell'occasione dovesse dare un duro giudizio sull'atteggiamento contraddittorio dello stesso: "Le sue esperienze culturali non avevano soltanto attinenza col dominio della cultura profana. Facendo parte del cenacolo fiorentino della «Biblioteca filosofica», non gli erano ignote le correnti dell'alta mistica e perfino dell'iniziazione, a tal segno, che per le suggestioni ricevute da un cultore fiorentino di studi esoterici di non comune statura, Arturo Reghini, aveva tentato perfino, in un ritiro, esperienze trascendenti (frivolmente date nell'*Uomo finito*, come un tentativo di «divenire un dio»). Ora, se con tali precedenti si finisce nel cattolicesimo, bisogna pensare che nulla di serio vi era stato in tutte quelle passate esperienze", in Julius Evola, *Ricognizioni. Uomini e problemi*, Roma 1974, p. 191. Papini infatti ricordò in più luoghi (*Passato remoto 1885-1914*, Firenze 1948, p. 129; *Scritti postumi. Pagine di diario e di appunti*, Milano 1966, pp. 101 e 437-438) Reghini, che aveva avuto modo di incontrare nella cerchia di intellettuali che frequentava la Biblioteca Filosofica di Firenze. Eliade, al contrario di Evola, ammirava molto questa contraddittorietà di Papini, considerandola addirittura "un segno del genio" che lo avrebbe fatto superiore a un André Gide, come scrisse nell'articolo *O nouă viață a lui «Gianfalco»* in "Vremea", VII, 353, del 2 settembre 1934, ristampato poi in *Insula lui Euthanasius*, Bucureşti 1943 [trad. it. *L'isola di Euthanasius. Scritti letterari*, Torino 2000, p. 301]. Riguardo alla figura del matematico fiorentino Arturo Reghini (1878-1946), massone e neopitagorico, non vi è menzione per quanto sappiamo del suo nome nella letteratura eliadiana: ciò non significa affatto che lo studioso romeno non avesse mai saputo dell'esistenza di tale importante protagonista della cultura esoterica italiana, inquantoché almeno in modo indiretto ne sarebbe potuto venire a conoscenza o tramite Evola, che citava nei propri scritti la traduzione italiana de *Le Roi du Monde* di Guénon approntata nel 1927 appunto da Reghini per le edizioni Fidi di Milano (la cui collana di testi di occultismo, peraltro, il giovane Eliade conosceva bene, si veda Marcello De Martino, *Mircea Eliade esoterico* cit., p. 225), o attraverso i contributi del Reghini medesimo alla rivista "Ur" da questi firmati sotto pseudonimo (Pietro Negri), o infine attraverso Guénon, che non mancava di citare i lavori del matematico-pitagorico fiorentino nelle proprie opere. D'altronde Eliade avrebbe potuto conoscere di persona Reghini durante i suoi viaggi giovanili a Firenze, dato che esiste un suo articolo dal titolo *Giubbe Rosse* su "Vremea" del 22 novembre 1936 (X, 464, p. 8) e una conferenza radiofonica del 2 gennaio del 1937 (*O cafenea literară italiană*, ora in Mircea Eliade, *50 de conferințe radiofonice. 1932-1938*, Bucureşti 2001, pp. 233-235) dedicati all'omonimo caffè letterario fiorentino che era frequentato anche dall'esoterista italiano: pur tuttavia Eliade anche in quelle occasioni non fece il minimo accenno al personaggio in questione. Ciò nonostante, Mark Sedgwick, in *Against the Modern World. Traditionalism and the Secret*

Si potrebbe concludere quindi che come retroterra filosofico di *Faptul magic* e successivamente di *Lumina ce se stinge*… ci potesse essere un connubio tra il pragmatismo trascendentale tilgheriano e l'idealismo magico evoliano che si imperniava sul pragmatismo magico papiniano, i quali erano elementi – soprattutto gli ultimi due – a quanto sembra non così dissimili dal punto di vista concettuale, come è ipotizzabile avesse voluto evidenziare lo stesso Eliade recensendo su "Cuvîntul" il saggio evoliano apparso su "Bylichnis".

Ci sembra opportuna una chiosa finale sull'idealismo magico evoliano e sulla sua ricezione da parte di Eliade. Non si può mancare di ricordare che proprio sulle pagine della rivista "L'Idealismo Realistico" si consumò un (temporaneo) strappo ideologico tra René Guénon e lo stesso Julius Evola, precisamente con la recensione dal titolo *L'uomo e il suo divenire secondo il Vedanta*[47] fatta dall'esoterista romano al libro omonimo di Guénon e apparsa sul fascicolo 21-24, Anno II (1° novembre-15 dicembre 1925) a pp. 32-48, la quale ebbe una risposta dall'esoterista di Blois l'anno successivo nel fascicolo 9-10, Anno III (1°-15 maggio 1926) a pp. 18-26, dal titolo *A proposito della metafisica indiana: una rettifica necessaria*, cui fece séguito una replica contestuale in margine dello stesso Evola. In sostanza quest'ultimo deprecava nella propria recensione al testo guénoniano la critica senza quartiere mossa dell'esoterista francese all'Occidente per quanto riguardava l'accesso alla spiritualità, critica cui egli invece opponeva il proprio idealismo magico e le direttive filosofiche "razionalistiche" del pensiero filosofico occidentale come venivano

Intellectual History on the Twentieth Century, New York 2004. a p. 109, ha asserito con sicurezza un po' troppo fiduciosa che "Mircea Eliade era nel 1927 un seguace a distanza del gruppo di *Ur* di Evola e di Reghini e fu introdotto all'opera di Guénon da Reghini, come era stato per lo stesso Evola".

47 Traduzione italiana del titolo del libro di Guénon recensito da Evola, *L'Homme et son devenir selon le Vêdânta*, Paris 1925. Anche Guénon recensì opere di Evola: oltre a quella famosa per *Rivolta contro il mondo moderno* ne "Le Voile d'Isis" del maggio 1934 (trad. it. in Appendice a *Rivolta contro il mondo moderno* cit., p. 437), ci furono quella di *Maschera e volto dello Spiritualismo contemporaneo* (Roma 1971) in "Études Traditionnelles" dell'ottobre del 1932, si veda René Guénon, *Articles et comptes rendus. Tome I. Le voile d'Isis / Études Traditionnelles, 1925-1950*, Paris 2002, p. 111, nonché anche altre due, meno famose, precisamente quella a *Il mistero del Graal e la tradizione ghibellina dell'impero* e a *Il Mito del Sangue* entrambe su "Études Traditionnelles" del luglio 1937, in René Guénon, *Articles et comptes rendus* cit., pp. 139-142, le cui traduzioni in italiano sono state approntate da Alessandro Grossato in "Futuro Presente" n. 6 (primavera 1995), a. III, p. 113 in margine ad un articolo dal titolo *Due recensioni «dimenticate» di Guénon*, pp. 111-112.

esposte dai suoi rappresentanti maggiori. Guénon replicò in maniera garbata ma puntuale a Evola, osservando, non senza ragione, che il "volontarismo" evoliano non aveva "nulla di iniziatico e di meta-fisico", ma l'esoterista romano ribatté convincentemente affermando che la propria spiegazione sull'essenza del Tantra in termini filosofici occidentali non inficiava in alcun modo la conoscenza profonda di tale dottrina.[48]

Orbene, non esistono prove documentali che ci dicano se Eliade avesse seguito questa gustosa *querelle*, ma qualora fosse corretta la nostra analisi comparativa intertestuale tra *Lumina ce se stinge...* e i testi filosofici di Evola del periodo 1925-1927, dovremmo concludere che il giovane studioso romeno, nel momento in cui si fosse trovato a scegliere tra le ragioni dei due contendenti, avrebbe sposato certamente la tesi evoliana: tutto infatti nelle parole del personaggio eliadiano di Manuel sembra affermare l'idealismo magico e anzi il motivo dottrinale tantrico viene quasi sussunto e filtrato attraverso una compagine intellettuale filosofica complessa che non può trovare la propria origine se non nel potente pensiero evoliano, e ciò costituisce a nostro avviso un'ulteriore prova della maggiore considerazione accordata da Eliade a Evola piuttosto che a Guénon rispetto a quel vasto mondo concettuale che è l'esoterismo.

Con la nostra analisi si è tentato così di aprire una strada che ci si augura venga percorsa da altri che abbiano una migliore intellezione sia del testo eliadiano sia del ristretto *corpus* testuale evoliano a cui quello si relaziona: crediamo tuttavia di aver portato prove cogenti di una certa uniformità di vedute tra Eliade ed Evola riguardo al tema della magia trattato con una prospettiva filosofica, almeno per quanto è ravvisabile dai punti in comune tra le due opere da noi prese in considerazione.

Come si è notato, abbiamo svolto una comparazione tra *Lumina ce se stinge...* e *L'individuo e il divenire del mondo*: ciò è stato fatto soprattutto perché quest'ultimo testo rappresenta una sintesi degli altri lavori filosofici più ponderosi su cui Evola spese maggiori energie intellettuali, alcuni dei

[48] *L'Idealismo Realistico (1924-1928)* cit., pp. 87-102. Si veda comunque il giudizio definitivo – e non certo del tutto positivo – che diede Evola di Guénon ne "La Destra", n. 4 (aprile 1973), pp. 21-28 dal titolo *René Guénon e il «tradizionalismo integrale»* incluso poi in Julius Evola, *Ricognizioni* cit., pp. 205-213, e quindi ristampato in Julius Evola, *René Guénon*, "Quaderni di testi evoliani" n. 19, 2001², Roma, pp. 62-68. Sulla contrapposizione Evola-Guénon si rimanda all'articolo di André Lefranc, *Julius Evola contre René Guénon*, in "La Règle d'Abraham", n. 21 (giugno 2006), pp. 35-99, ma per un giudizio equanime si consiglia Piero Di Vona, *Evola Guénon De Giorgio*, Borzano 1993².

quali, come in particolar modo *L'Uomo come Potenza*, probabilmente rappresentavano il *vero* referente diretto di *Faptul magic*;[49] diversamente, una disamina certosina di questi testi ci avrebbe portato invece ad approntare un esaustivo studio specifico di carattere filologico-interpretativo che esula dagli scopi specifici del nostro presente lavoro.

D'altronde, che, ad esempio, il messaggio di *Saggi sull'Idealismo magico* avesse colpito Eliade viene dimostrato dal fatto che lo stesso studioso romeno avrebbe ricordato quest'opera evoliana ancora e in contesti ideologici simili a quello cui dové appartenere *Faptul magic*, e cioè nell'articolo dal titolo *Science, idéalisme et phénomènes paranormaux* apparso nel 1948 sul numero 21 della rivista "Critique". In questo scritto, che commentava i testi di Ernesto de Martino *Percezione extrasensoriale e magismo etnologico*[50] e *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo* (1948), Eliade evidenziava tutte le aporie di una visione idealista crociana come quella professata dall'etnologo italiano, secondo cui la realtà sarebbe condizionata culturalmente e quindi i fenomeni paranormali non solo non potrebbero intendersi ma non esisterebbero neppure se non in un particolare contesto etnico-culturale: in definitiva, la magia "esisterebbe" e "funzionerebbe" solo per chi ci crede. Eliade sapeva bene quali fossero le conseguenze ultime di questa visione, quelle cioè di "un dottrinario dell'"idealismo magico" come J. Evola…le ha da molto tempo formulate in una serie di libri audaci e sconcertanti (si veda per esempio *Saggi sull'idealismo magico*)":[51] infatti, per Eliade, ciò che discende logicamente

[49] Si veda a p. 235.

[50] *Studi e Materiali di Storia delle Religioni* (1942), XVIII, pp. 1-19 (prima parte); XIX-XX (1943-1946), pp. 31-84 (seconda parte, l'anno è il 1946).

[51] Curiosamente questo passaggio venne espunto da Ernesto de Martino quando scelse di includere come addendum al proprio libro la recensione che ne aveva fatta Eliade, si veda *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino 2007 [ristampa dell'edizione del 1958²], p. 270, dove al posto della frase summenzionata vi sono dei puntini di sospensione. Le motivazioni di tale gesto censorio da parte dell'etnologo sono ovvie, e sono state esplicitate in modo tanto chiaro quanto sapido in un articolo della compianta Cecilia Gatto Trocchi, *L'occultismo in Occidente secondo Eliade: fascinazioni e inquinamenti*, in AA. VV. *Confronto con Mircea Eliade. Archetipi e identità storica*, a cura di Luciano Arcella, Paola Pisi e Roberto Scagno, Milano 1998, p. 321: il "comunista" (ma dal passato politico poco limpido e coerente…) de Martino non poteva sopportare che la propria opera venisse accostata, seppur da un personaggio di peso come Eliade, a un antisemita e ideologo della destra neofascista italiana qual era Evola. Eliade ribadì tale scottante comparazione in una seconda recensione al testo demartiniano in "Revue de l'Histoire des Religions", I (1949), pp. 105-108, nei medesimi termini con cui l'aveva

dai presupposti della teoria etnologica demartiniana è che "il mondo non è mai dato, è sempre *fatto* dall'uomo",[52] dove è evidente che un tale relativismo antropologico distruggerebbe ogni possibilità di realtà oggettiva. Così alla fine ciò che crea la realtà sarebbe l'Io dell'Uomo come Potenza evoliano, la vera divina potenza creatrice "magica": "Se devo creare il mondo, se la realtà è determinata da qualcos'altro che risiede nell'io, allor voglio un mondo secondo la mia volontà creatrice, che rispecchi l'individuo assoluto";[53] peraltro non è inverosimile credere che fosse anche tale questione dell'aporia dell'idealismo uno degli argomenti di discussione trattati da Eliade nel proprio *Faptul magic* del 1928.

È interessante anche notare come questo testo fosse entrato nell'inconscio di Eliade e probabilmente costituisse una velata confessione da lui fatta sulla propria fede nel 'fatto magico'. Infatti il suo saggio perduto entrò a far parte dei suoi incubi, così come lo stesso studioso romeno riferisce in *Şantier*, quando racconta di un giorno agli inizi del 1929 in cui aveva uno stato d'animo particolarmente turbato:

"Facevo strani sogni nevrotici, di cui non ricordo che scene sconnesse. Una di queste: M… V…, che riconosco subito dietro di me, cerca di stringermi tra le braccia; dapprima sorridente, assume poi un'espressione grottesca, il viso gonfio, decomposto. «Perché hai scritto *Il fatto magico*?» Mi grida all'orecchio. [Avevo scritto, con questo titolo, uno studio che mandai in Romania quando mi trovavo a Colombo e che non è mai stato pubblicato]".[54]

Le iniziali "M. V." sono anche questa volta facilmente perspicue: si tratta di Mircea Vulcănescu, il quale doveva ricevere l'articolo di Eliade. Il sogno avrà avuto un significato psicologico particolare per la vita dello storico delle religioni romeno; non vogliamo qui entrare in interpretazioni psicoanalitiche che non sono di nostra competenza, ma è comunque evidente che Vulcănescu nel sogno rappresentasse l'anima passiva,

espressa poco tempo prima nella recensione in "Critique": "Ignoriamo se da parte sua, de Martino sarebbe pronto ad ammettere simili conseguenze del suo idealismo storicistico, ma un esponente dell'«idealismo magico» come Julius Evola le ha da tempo accettate in una serie di articoli ardui e perturbanti (cfr., tra gli altri, i *Saggi sull'idealismo magico*)", in aggiunta a Pietro Angelini, *L'uomo sul tetto. Mircea Eliade e la «storia delle religioni»*, Torino 2001, p. 124.

[52] *Il mondo magico* cit., p. 270.

[53] Julius Evola, *Saggi sull'Idealismo magico*, Roma 1925, p. 13.

[54] Mircea Eliade, *Şantier*, Bucureşti 1935 [trad. it. *Diario d'India*, Torino 1995, p. 19].

"ortodossa" e "cristiana" – l'amico di Eliade era colui che avrebbe dovuto scrivere un articolo per "Duh şi slovă" in cui doveva esporre i caratteri specifici dell'esperienza religiosa cristiana –, la quale si contrapponeva all'Io forte e attivo, alla volontà di potenza *pagana* espressa dalla magia come veniva intesa da Evola nei *Saggi sull'Idealismo magico*. Un rapporto, quello di Eliade con la magia, che era davvero di *eros-thanatos*, così come lo era quello con colui che per Eliade rappresentava il 'filosofo-mago', ossia Julius Evola:[55] una parte della sua anima rifiutava quell'aspetto luciferino rappresentato dall'esoterista romano, ma che era forse quello che in realtà più attraeva Eliade. L'interesse per il 'fatto magico' fu presente in modo diuturno nello studioso romeno, ma egli cercò sempre di esorcizzarlo con il proprio rigore scientifico e la propria mentalità di uomo moderno: ma, al fondo del proprio animo, Eliade non riuscì mai a dimenticare quell'archetipo della magia che si era materializzato nella persona di Julius Evola.

References

Angelini, Pietro, *Il rapporto tra Ernesto de Martino e Mircea Eliade*, in *Ernesto De Martino nella cultura europea*, a cura di Clara Gallini e Marcello Massenzio, Napoli 1997, pp. 212-223.

Angelini, Pietro, *L'uomo sul tetto. Mircea Eliade e la «storia delle religioni»*, Torino 2001.

De Martino, Marcello, *Mircea Eliade esoterico. Ioan Petru Culianu e i "non detti"*, Roma 2008.

de Martino, Ernesto, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino 1958², 2007.

Di Vona, Piero, *Evola Guénon De Giorgio*, Borzano 1993².

Eliade, Mircea, *Fragments d'un journal I, 1945-1969*, Paris 1973 [trad. it. *Giornale*, Torino 1976].

Eliade, Mircea, *Lumina ce se stinge*..., Bucureşti 2003.

Eliade, Mircea, *Mémoire Ier (1907-1937). Les promesses de l'équinoxe*, Paris 1980 [trad. it. *Le promesse dell'equinozio. Memorie 1. 1907-1937*,

[55] Sul difficile rapporto tra Eliade ed Evola, si rimanda a Giovanni Monastra, *Il rapporto Eliade-Evola, una pagina della cultura del Novecento*, in "Diorama letterario", n. 120 (novembre 1988) e Philippe Baillet, *Julius Evola et Mircea Eliade (1927-1944): une amitié manquée*, n. 1, "Les Deux Étendards" (settembre-dicembre 1988).

Milano 1995].
Eliade, Mircea, *Solilocvii*, Bucureşti 1932 [trad. it. *La biblioteca del mahārāja e Soliloqui*, Torino 1997.
Eliade, Mircea, *Techniques du Yoga*, Paris 1948 [trad. it. *Tecniche dello Yoga*, Torino 1984].
Eliade, Mircea, *50 de conferinţe radiofonice. 1932-1938*, Bucureşti 2001.
Eliade, Mircea, *Insula lui Euthanasius*, Bucureşti 1943 [trad. it. *L'isola di Euthanasius. Scritti letterari*, Torino 2000].
Eliade, Mircea, *Şantier*, Bucureşti 1935 [trad. it. *Diario d'India*, Torino 1995].
Evola, Julius, *I Saggi di Bilychnis*, Padova 1987.
Evola, Julius, *L'Idealismo Realistico (1924-1928)*, a cura di Gian Franco Lami, Roma 1997.
Evola, Julius, *L'individuo e il divenire del mondo*, Carmagnola 1990 con nota bibliografica di Renato Del Ponte.
Evola, Julius, *L'Uomo come Potenza*, Roma 1925, 2011² con introduzione di Marcello De Martino].
Evola, Julius, *Rivolta contro il mondo moderno* Roma 1969, 1998³.
Evola, Julius, *Maschera e volto dello Spiritualismo contemporaneo*, Roma 1971.
Evola, Julius, *Ricognizioni. Uomini e problemi*, Roma 1974.
Evola, Julius, *Saggi sull'Idealismo magico*, Roma 1925.
Feuerstein, Georg, *Tantra. The Path of Ecstasy*, Boston 1998 [trad. it. *Il libro del Tantra. Il sentiero dell'estasi*, Vicenza 2000].
Gatto, Trocchi, Cecilia, *L'occultismo in Occidente secondo Eliade: fascinazioni e inquinamenti*, in AA. VV. *Confronto con Mircea Eliade. Archetipi e identità storica*, a cura di Luciano Arcella, Paola Pisi e Roberto Scagno, Milano 1998.
Guénon, René, *Le Roi du Monde, Milano 1927*.
Haṭhapradīpikā of Swātmārāma, ed. by Swami Digambaraji & Pt. Raghunatha Sahstri Kokaje, Lonavla (Maharashtra) 1970 [trad. it. *Haṭhapradīpikā. La Chiara Lanterna dello HATHA YOGA*, Torino].
Lévi, Eliphas, *Dogme et Rituel de la Haute Magie*, Paris 1854.
Negri, Antimo, *Julius Evola e la filosofia*, Milano 1988.
Papini, Giovanni, *Opere. Dal «Leonardo» al Futurismo*, a cura di Luigi Baldacci, Milano 1997, 20087.
Ricketts, Mac Linscott, *Mircea Eliade. The Romanian Roots, 1907-1945*, voll. I-II, New York 1988.

Salina Borello, Rosalma, *Tra esotismo ed esoterismo*, Roma 2007.
Sedgwick, Mark, *Against the Modern World. Traditionalism and the Secret Intellectual History on the Twentieth Century*, New York 2004.
Varenne, Jean, *Le tantrisme*, Paris 1997 [trad. it. *Il tantrismo. Miti, riti, metafisica*, Roma 2008].

A Controversy: Eliade and Altizer

Adrian BOLDIŞOR, PhD.
Faculty of Theology, University of Craiova

Abstract:

In these discussions between Mircea Eliade and Thomas Altizer we can recognise two important things: there are some points of contact between these two thinkers and some differences. The problem lies in determining whether or not these points of contact are simply two different ways of understanding the same concepts.

On the one hand,"Death of God" theology was in vogue in the United States in the 1960s, but today has few adherents. However, a new evaluation of this theological movement is necessary because we need to understand its possible impact on the renewal of Christianity. On the other hand, Eliade was considered an important scholar in the field of history of religions. In our time, many critics contest his influence in this field and criticize him for the fact that he relativizes Christianity. This new interpretation of both scholars was an opportunity to link the research in the theology with that in the history of religions, an important motive for our time. In ecumenical discussions, the link between research in both these fields is so important. The concept of coincidentia oppositorum, the understanding of the sacrality of our time, in different religions, and the new language for discussing with people of different faiths are the main preoccupations of the ecumenical movement.

Keywords:

Eliade, Altizer, Death-of-God theology, sacred, profane, hierophany, homo religiosus

Introduction

Objective

In this paper I will attempt to explore if Mircea Eliade's understanding of religion influenced the "death of God" theology of Thomas J.J. Altizer. I will focus on these two religious thinkers for different reasons.

Mircea Eliade was considered one of the twentieth century's most important scholars in the field of history of religion. His influence in many scholarly circles is noted by several people. In recent times, many scholars criticize Eliade's understanding of what religion means.

The "death of God" was a theological development which appeared in twentieth century and influenced many theologians. It is considered to be a response to the Incarnate Word, and so was a Christian movement. The American Thomas J.J Altizer is considered the most important theologian of this movement.[1] He said that no intelligent person today can be anything other than an atheist, although one might choose between Christian and non-Christian forms of atheism.

Background

Mircea Elaide was born on 13 March 1907 in Bucharest, Romania, and died on 22 April 1986 in Chicago, USA. He studied in Bucharest, where he received a degree in philosophy in 1928 with a paper about the philosophy of the Renaissance, and in Calcutta, India, 1928-1931. He earned a doctorate in philosophy in Bucharest in 1933, his dissertation focusing on yoga. Between 1933 and 1938 he published and served as a professor in the faculty of letters and philosophy in Bucharest. He served as a diplomat for the Romanian government in London (1940-1941) and Lisbon (1941-1945). After 1945 he emigrated to Paris, where he was professor at the *École Pratique des Hautes Études*, and at the Sorbonne. In 1956 he was invited as visiting professor for the Haskell Lectures at the University of Chicago. The following year he joined the university's

[1] *The Encyclopedia of Religion*, Editor in Chief Mircea Eliade, vol. VI, (Macmillan Publishing Company, New York. Collier Macmillan Publishers, London, 1987. Complete and unabridged edition, 1993), 24.

faculty as a professor of history of religions. The university named its chair in history of religions after Eliade in 1985.

Eliade's writings on philosophy and religion were prolific: The Sacred and the Profane, Traité d'histoire des religions, Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism, The Quest: History and Meaning in Religion, Mythes, rêves et mystères, Mephistopheles and the Androgyne: Studies in Religious Myth and Symbol, Fragments d'un journal, Forêt Interdite, among them. He was also editor in chief of the 16-volumes Encyclopedia of Religion, which was published posthumously.

Thomas J.J. Altizer was born in Charleston, West Virginia, on 28 September, 1928. He attended St. John's College, Annapolis, Maryland, and later the University of Chicago where he earned undergraduate, graduate, and doctoral degrees. His master thesis examined the concepts of nature and grace in St. Augustine. His doctoral dissertation of 1955 examined Carl Gustav Jung's understanding of religion. He subsequently took up a post at Wabash College, Crawfordsville, Indiana, from 1954 to 1956, where he taught religion. He then became professor of English at Atlanta's Emory University where he taught from 1956 to 1968. He authored many books about "death of God" theology: *Contemporary Jesus*, *Descent into Hell*, *The Gospel of Christian Atheism*, *Mircea Eliade and the Dialectic of the Sacred*, *New Apocalypse: The Radical Christian Vision of William Blake*, *The Self-Embodiment of God, Total Presence: The Language of Jesus and the Language of Today*, among others.

Method

This paper will be an analytical and comparative study of the relation between Mircea Eliade's understanding of different aspects in the field of history of religion and Thomas Altizer's ideas about death of God theology. For different reasons, I will use some of Eliade's books in French and some in English. For example, the French preface of *The Sacred and the Profane* was not translated in the English version which I will use, so I will present the ideas of this preface in the paper and the original text itself in the footnote. I will do the same with *Traité d'histoire des religions* and several other books which were not accessible in English translation. Again, I will paraphrase Eliade's ideas in the body of the text, but in the footnotes will quote the full original text so as to offer a better

understanding of Eliade. I will use the first volume of Eliade's journal in French, *Fragments d'un journal*, but for the second volume I will draw from the Romanian version, *Jurnal,* because neither an English nor French version of this publication was accessible.

Because of the limited scope of this paper, I will attempt to present in footnotes portions of books and articles connected to my topic, and at the same time will quote what is important for a better understanding.

These remarks will not obscure the text, because the paper will be in English, and the footnotes will contain the full texts which I consulted in their original language. In this way, I hope to offer a text which is both fluid and academic.

Mircea Eliade: Some Opening Remarks

In 1956, Mircea Eliade wrote the book *Das Heilige und das Profane: Vom Wesen des Religiosen* (*The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*). In the first page of the preface of the French edition, he wrote that he attempted to present the importance of the concepts about world for archaic peoples.[2] In the opposition between sacred and profane, Eliade perceives that our secular world is spiritually impoverished. It is a world which wants to live without God, a world in which the sacred is camouflaged in the profane. Rediscovering the sacred dimension of the world can lead us to a new type of humanity and religiosity.

For Eliade, hierophany is the manifestation of the sacred. The sacred can manifest itself in different ways, so we can speak about hierophanies or about the sacred being hidden or obscured in the profane. The history of religions is a sum of hierophanies. Because the sacred can manifest everywhere, the entire cosmos can become a hierophany. For

[2]Mircea Eliade, "Avant-Propos à l'Édition Française," in Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane*, (Gallimard, Paris, 1965), 9: "Il ne s'agissait pas de montrer simplement qu'un Australien ou un Africain n'étaient pas les pauvres animaux à demi sauvages (incapables de compter jusqu'à 5, etc.) dont nous entretenait le folklore anthropologique d'il y a moins d'un siècle. Nous visions à montrer quelque chose de plus: la logique et la grandeur de leurs conceptions du Monde, c'est-à-dire de leurs comportements, de leurs symbolismes et de leurs systèmes religieux." All subsequent quotations will be drawn from the English version of this book: Mircea Eliade, The Sacred and the Profane: The Nature of Religion, translated from the French by Willard R. Trask, (A Harvest Book, Harcourt, Inc., San Diego, New York, London, 1987).

ancient humanity, all reality could be sacred. Eliade speaks about the opposition between sacred and profane as an opposition between the real and unreal. "The reader will very soon realize that *sacred* and *profane* are two modes of being in the world, two existential situations assumed by man in the course of his history."[3]

A hierophany has three different elements: the object, which continues to be understood in a natural way; the invisible reality; and the mediator, which is the object consecrated. In *Traité d'histoire des religions*, Eliade presents the dialectic between the sacred and the profane and the manifestation of the sacred in hierophanies. The sacred is different from the profane, but it can manifest itself in the profane world, in hierophanies. This is true for all the religions of the world, not just for primitive forms of religion. Everywhere we can find inferior and superior forms of hierophanies; these hierophanies are organized in a system.[4] In the history of humanity, there does not exist a single object which has not been transfigured as a hierophany.

The sacredness of space is better seen in the cosmologic myth. This myth is addressed by Eliade many times.[5] What occurred in the beginning took place in sacred space. For a religious person, space is not homogenous. It has a lot of broken places. Even the sacred can manifest itself everywhere. There are places in space which possess different qualities than others. In connection with sacred space is "the centre of the world." All the points in space can become "the center of the world." "Every sacred space implies a hierophany, an irruption of the sacred that results in detaching a territory from the surrounding cosmic milieu and making it qualitatively different (Genesis 28, 12-19)."[6] The sacredness of

[3] Mircea Eliade, The Sacred and the Profane, 14.

[4] Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions, préface de Georges Dumézil, (Petite bibliothèque Payot, Paris, 1975), 38-39.

[5] Mircea Eliade, *Myth and Reality*, (Translated from the French by Willard R. Trask, Harper Torchbooks, Harper & Row, Publishers, New York and Evanston, 1963), 5: "Myth narrates a sacred history; it relates an event that took place in primordial Time, the fabled time of the 'beginnings'."; 6: "In short, myths describe the various and sometimes dramatic breakthroughs of the sacred (or the 'supernatural') into the World. It is this sudden breakthrough of the sacred that really *establishes* the World and makes it what it is today."

[6] Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane*, 26. See also Mircea Eliade, *Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism*, (Translated by Philip Mairet, Harvill Press, London, 1961), Chapter I, Symbolism of the "Centre," 27-56: "All this seems to show that man *can live only in a sacred space*, in the 'Centre' […]. It calls attention to something in the human

one place can be identified by a specific sign. The people are not allowed to choose the place which will become sacred. The process is different: the sacred manifests itself in a place which will become sacred, and people have to find this place, to discover it with the help of some mysterious signs. The reality, which is sacred, proves that the space is not homogenous. "But we must not suppose that *human* work is in question here, that it is through his own efforts that man can consecrate a space. In reality the ritual by which he constructs a sacred space is efficacious in the measure in which *it reproduces the work of the gods*."[7] The space which is not known by people is another world, strange and chaotic. The world is sacred because in this world the sacred can manifest itself, it can produce the sacred break. To consecrate a territory means to cosmocize it. In this way, the cosmology of the beginning is repeated, because it is the creation of the gods. "But the work of the gods, the universe, is repeated and imitated by men on their own scale."[8]

The temple is an *imago mundi*, because it is an earthly representation of a transcendent model. The entire world is sanctified in connection with the temple, because everything is a repetition of a cosmological model. A construction - a temple - is alive because a sacrifice was offered, and this sacrifice recapitulated a cosmological one.[9]

Sacred space is space consecrated by the repetition of primordial hierophanies, and sacred time is time which influences profane time.[10] In Eliade's understanding, sacred time is circular, reversible and can be recuperated. Time becomes sacred by the periodical repetition of sacred moments performed *in illo tempore*, at the beginning of the world. Because of these festivals, humans become contemporary with the gods and with

condition that we may call the *nostalgia for Paradise*. By this we mean the desire to *find oneself always and without effort* in the Centre of the World, at the heart of reality" (55). See also a critique to this understanding of the sacred space and center in Jonathan Z. Smith, To Take Place: Toward Theory in Ritual, (The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987), Chapter 1: In Search of Place, 1-23.

[7] ibid., 29.

[8] ibid., 35.

[9] See a critique of this opinion in Jonathan Z. Smith, Op. cit., 16: "If there is no evidence in ancient Near Eastern materials for a central cosmic mountain that served as an *axis mundi*, there can be no assimilation of such a mountain to the temple, as Eliade's pattern requires. This calls into question the notion of the temple as the 'Centre' of the cosmos."

[10] Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, 329: "Dans la religion comme dans la magie, la périodicité signifie avant tout l'utilisation indéfinie d'un temps mythique *rendu présent*. Tous les rituels ont la propriété de se passer *maintenant*, dans *cet instant-là*."

the primordial events. For *homo religiosus*, time is not homogenous, neither continuous. If profane time is ordinary time, then we live sacred time in sacred festivals. One can speak about breaks in time, which are festivals in which humankind exchanges profane time with sacred time. "One essential difference between these two qualities of time strikes us immediately: *by its very nature sacred time is reversible* in the sense that, properly speaking, it is *a primordial mythical time made present*. Every religious festival, any liturgical time, represents the reactualization of a sacred event that took place in a mythical past, 'in the beginning.' Religious participation in a festival implies emerging from ordinary temporal duration and reintegration to the mythical time reactualized by the festival itself."[11] Sacred time is ontological. It is a mythical present which is possible during the celebration of festivals. This time is a present time because of the repetition of cosmological acts. It is a connection between the sanctity of the world and the life of sacred time: "For religious men of all the archaic cultures, *the world is renewed annually*; in other words, *with each new year it recovers* its original sanctity, the sanctity that it possessed when it came from the Creator's hands."[12]

Life is recreated by symbolic cosmological acts. Eliade studied the symbols in which the world becomes transparent. Symbolism is present all over the world, because the world has a supernatural dimension in which the sacred is manifested.[13] Because all human life can be made sacred, the cosmological myth refers not just to some moments in humankind's life, but to all its existence and to all the cosmos. "But one thing seems clear beyond doubt: that the cosmos is a living organism, which renews itself periodically. The mystery of the inexhaustible appearance of life is bound up with the rhythmical renewal of the cosmos."[14]

The sacred dimension of life is easily discovered during the celebration of festivals. The repetition of these festivals, with different intensity, year after year, is an eternal return *in illo tempore*. "We have no

[11] Mircea Eliade, The Sacred and the Profane, 68-69.
[12] ibid., 75.
[13] See Mircea Eliade, *Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism,* especially the forward, 9-25: "The symbol reveals certain aspects of reality - the deepest aspects - which defy any other means of knowledge. Images, symbols and myths are not irresponsible creations of the psyche; they respond to a need and fulfill a function, that of bringing to light the most hidden modalities of being", (12).
[14] Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane*, 148.

warrant for interpreting periodic return to the sacred time of origin as a rejection of the real world and an escape into dream and imagination. On the contrary, it seems to us that, here again, we can discern the *ontological obsession* to which we have referred and which, moreover, can be considered an essential characteristic of the man of the primitive and archaic societies. For to wish to reintegrate the *time of origin* is also to wish to return to the *presence of the gods*, to recover the strong, fresh, pure world that existed *in illo tempore*. It is one's thirst for the sacred and the nostalgia for *being*"[15].

Homo religiosus is the human of the archaic societies. All religious actions, in different cultures, times and spaces, belong to *homo religiosus*. The sacred-profane dichotomy is the central point in this understanding. The sacred has a universal value and it is a notion with an *a priori* signification. It is above all the notions which we can create about it, because it is the Real**.** The sacred is equivalent with the reality. It is the central understanding in the hermeneutical effort to define *homo religiosus*. For Eliade, *homo religiosus* is the sacred human. *Homo religiosus* is always linked with the Supreme Being. The first revelation of the Real for *homo religiosus* is the condition for participation with the Being**.** This participation is possible in festivals, and the entire year is a succession of festivals. So the calendar represents an eternal return. This idea of eternal return is not a pessimistic interpretation of life. It is the desire of *homo religiosus* for the sacred, the thirst for salvation, the escape from death. *Homo religiosus* sees nature as full of religious values. The manifestation of the sacred is the hierophany, or the ontophany.

Eliade presents the relation between *homo religiosus* and the modern human, who is in many cases areligious or nonreligious. At the conclusion of *The Sacred and the Profane*, Eliade highlights the relevance of the sacred-profane dialectic: "Modern nonreligious man *makes himself*, and he only makes himself completely in proportion as he desacralizes himself and the world. The sacred is the prime obstacle to his freedom. He will become himself only when he is totally demysticized. He will not be truly free until he has killed the last god."[16] Eliade emphasizes the fact that the modern human lacks his or her own structure. He or she is full of negations. Even if he or she wants a break with his or her own past existence, the

[15] Ibid., 94.
[16] Ibid., 203.

nonreligious human is compelled by the reality which he or she tried to reject. This reality never disappeared. Many of his or her acts, gestures, forms of language, structures of behaviour simply repeat the acts of homo religious. The watching of a film or reading of a book proves this truth, because these acts are transmitted to this world in finding an imaginary one. One can speak about *homo religiosus* if he or she is situated in his or her world. So we can speak about humanity's values and spiritual creations, about a reality if we are situated into this reality, if we understand its function and composition. *Homo religiosus* is open to the world; he or she lives in the midst of the world. "Openness to the world enables religious man to know himself in knowing the world—and this knowledge is precious to him because it is religious, because it pertains to being."[17] In the life of *homo religiosus*, everything has a religious value, starting with simple acts and feelings, and ending with complex activities which are, for the modern human, without sacred attributes. In this way, physiological life and everyday acts are sacred. For *homo religiosus*, every action, gesture or word has value beyond this world. It has its correspondent in transcendence. The universe is open to sacred realities; humankind is to the world, so its relation with the sacred is alive and it can communicate with the cosmos.

Eliade understands the sacred as the principle which can explain religious manifestations. For *homo religiosus*, the first intuition of being is equivalent with the sacred. The sacred manifests itself in hierophanies, and these hierophanies are equivalent with a power from a transcendent world. The ethimology of the word hierophany demonstrates the manifestation of the sacred. In *Mythes, Rêves et Mystères*, Mircea Eliade defined "the history of religion" as a series of hierophanies, started with the simple and finishing with the most evolved. The sacred can manifest itself in a multiplicity of forms.[18] For the archaic and pre-modern human, the sacred means power, reality. The sacred and being are equivalent. The

[17]Ibid., 167.

[18] Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, (Gallimard, Paris, 1957), p. 167: "A partir de la plus élémentaire hiérophanie—par exemple la manifestation du sacré dans un objet quelconque, une pierre ou un arbre—et jusqu'à la hiérophanie suprême, l'incarnation de Dieu dans Jésus-Christ, il n'existe pas de solution de continuité. Sur le plan de la structure, nous nous trouvons devant le même acte mystérieux: la manifestation de quelque chose de 'tout autre'- d'une réalité qui n'appartient pas à notre monde— dans des objets qui font partie intégrante de notre monde 'naturel,' 'profane' ".

opposition between sacred and profane means the opposition between real and unreal. If the archaic human lived in a sacred world, full of signs which waited to be read, our world—the profane one—is a characteristic of modern time, of the new time, a time of destruction of the sacred.

In *The Quest,* Eliade notes that the sacred is a universal dimension, and contemporary culture has its roots in experience and religious beliefs.[19] The sacred is still present in our world. "In a desacralized world such as ours, the 'sacred' is present and active chiefly in the imaginary universes. But imaginary experiences are part of the total human being, no less important than his diurnal experiences. This means that the nostalgia for initiatory trials and scenarios, nostalgia deciphered in so many literary and plastic works, reveals modern man's longing for a total and definitive renewal, for a *renovatio* capable of radically changing his existence."[20] There is a polarity between history and meaning in the understanding of the history of religion. Every religious fact has a history, because it takes place in a historical form. This is the scientific aspect of the work of the historian of religion. But for Eliade, meaning is the central part of the work. It is *meaning* that can transform the sacred into religious actuality.

An important point in the understanding of Eliade's dialectical approach of sacred and profane is the concept of the *coincidentia oppositorum*.[21] In Eliade's interpretation, the sacred and the profane coexist

[19] Mircea Eliade, *The Quest. History and Meaning in Religion*, (The University of Chicago Press, Chicago and London, 1969), 9.

[20] Ibid., 126. On initiation see Mircea Eliade, *Birth and Rebirth*, translated by Willard Trask, (Harper & Row, Publishers, Inc., New York, 1958).

[21] On the *coincidentia oppositorum* see Shafique Keshavjee, Mircea Eliade et la Coïncidence des opposés, (Peter Lang, Berne. Berlin. Francfort-s. Main. New York. Paris. Vienne, 1993). See also Mircea Eliade, L'Épreuve du labyrinthe: Entretiens avec Claude-Henri Rocquet, (Pierre Belfond, Paris, 1978), 10: "On voit bien pourquoi chez Eliade le thème de la *coïncidentia oppositorum* résonne si souvent et si fort." In his Autobiography. Volume I: 1907-1937. Journey East, Journey West, (Translated from Romanian by Mac Liscott Ricketts, Harper & Row Publishers, San Francisco, 1981), Eliade noted: "*Coincidentia oppositorum* is just as integral to folk religiosity in Eastern Europe as to the religious experience of an Oriental or archaic type. I should go even further and say that the paradox of the coincidence of opposites is found at the base of every religious experience. Indeed, any hierophany, any manifestation of the sacred in the world illustrates a *coincidentia oppositorum*: an object, a creature, a gesture becomes sacred – that is, transcends *this* world – yet continues to remain what it was before: an object, a creature, a gesture: it participates in the world and at the same time transcends it." (257).

not in a dualistic, but in a paradoxical relationship.[22] This is the core of sacralization of the world in hierophanies. We can observe this paradoxical existence in the dialectic of the sacred and the profane. The paradox lies in the fact that an ordinary, finite, historical thing, while remaining natural, can at the same time manifest qualities which are more than finite. Something transcendent limits itself by becoming manifest in some relative, historical form. For Eliade, an object can exist and manifest the sacred at the same time. This is the meaning of *coincidentia oppositorum*. It is reflected in symbols, theories, and beliefs. The concept of *coincidentia oppositorum* is the explanation of the paradoxical coming together of the sacred and the profane. Citing Maister Eckhardt and Nicholas of Cusa, Eliade argues that the concept of *coincidentia oppositorum* is universal.[23]

In many of his books, Eliade speaks about *Deus otiosus*. In *Traité*, after he studies some myths in different cultures and among various populations, Eliade says that sometimes people fail to remember the Supreme God and are instead preoccupied by their day-to-day problems. They seek other gods to worship.[24] In *Myth and Reality*, Eliade develops the same idea about *Deus otiosus*. The primitives have the concept of a Supreme Being, but this Being plays no important role in their lives. Others gods take the role of this Being in their cult. The myths prove that he has withdrawn far from humankind, becoming a *Deus otiosus*. "In some respects it could be said that the *Dues otiosus* is the first example of the death of God that Nietzsche so frenziedly proclaimed. A Creator God who removes himself to a distance and disappears from cult is finally forgotten. Forgetfulness of God, like his own absolute transcendence, is a plastic expression of his religious non-actuality or, what amounts to the

[22] Mircea Eliade, *Images and Symbols*, 84: "One must remember the dialectic of the sacred: any object whatever may paradoxically become a hierophany, a receptacle of the sacred, while still participating in its own cosmic environment (a *sacred* stone, e.g., remains nevertheless a *stone* along with other stones)"; 178: "One need only recall the dialectic of hierophany: an object becomes *sacred* while remaining just the same as it is." See also Traité d'histoire des religions, 24-26.

[23] See Mircea Eliade, *Mephistopheles and the Androgyne*: Studies in Religious Myth and Symbol, (Sheed and Ward, New York, 1965), 78-124.

[24] Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, 55: "Les hommes ne se souviennent du Ciel et de la divinité suprême que lorsqu'un danger venant des régions ouraniennes les menace directement; le reste du temps, leur religiosité est sollicitée par les besoins journaliers, et leur pratiques ou leur dévotion se tournent vers les forces qui contrôlent ces mêmes besoins."

same thing, his 'death.' The disappearance of the Supreme Being did not find expression in an impoverishment of religious life. On the contrary, it could be said that the genuine 'religions' appear *after* he has vanished."[25] In *The Encyclopaedia of Religion*, the chapter about *Deus otiosus* was written by Mircea Eliade and Lawrence E. Sullivan. Here, the explanation begins with the etymological sense: *Deus otiosus* means, literally, "god at leisure" or "god without work." The subchapters deal with celestial associations, absence of myth and cult, and withdrawal of God. "Symbolic life, made possible by the withdrawal of primordial being, offers humankind the freedom of the symbolic condition, a dynamic existence that could never have flourished if the creator had continued to crush or overwhelm his creation with his ponderous presence and immediacy. Mediation, intermediaries, and symbolic distance become indispensable and possible when the god retires from scene."[26] This idea of *Deus otiosus* has different understanding in concordance with different cultures and peoples. At the same time, the influence of the myths is different. But, "since every reality appearing in the mythic beginning of the world is a total and absolute statement of its kind of being, the change and dynamism that undergird human history provoke a total eclipse or disintegration of primordial form. The death, transformation, or withdrawal of supernatural beings into the heights or into the extremes of the cosmos exemplifies the fate of primordial existence as a whole."[27]

Eliade wrote many novels and short stories in which he tried to present, in a literary way, the ideas developed in his scientific works. But it would be a mistake to examine his literature only to see if religious phenomena are present. It is important to appreciate the originality of Eliade's creations. His double preoccupations were interpreted as "*le diurne et l'onirique univers spirituels.*"[28]

In the novel *Forêt Interdite*, the main character, Stefan, asks the important question: in which way we can rediscover the lost time? It is not the time of which Proust speaks. It is the time of myths, a time in which stories are told and the happenings are constituted in hierophanies.

---

[25] Mircea Eliade, *Myth and Reality*, 95.

[26] *The Encyclopedia of Religion*, Editor in Chief Mircea Eliade, vol. IV, (Macmillan Publishing Company, New York. Collier Macmillan Publishers, London, 1987. Complete and unabridged edition 1993), 317.

[27] Iibid., 318.

[28] Mircea Eliade, *L'Épreuve du labyrinthe: Entretiens avec Claude-Henri Rocquet*, 196-204.

"In fact, if history were not what it is, a nightmare, if the tragic did not exist, paradise would lose its significance. Modernity, with its acute awareness of history and historicity, must be assumed before being transcended. If in the past there were other ways to paradise, today this is the only one: passing through history is unavoidable."[29] In this novel, Eliade emphasizes the important idea of the sacred-profane dialectic. The manifestation of the sacred in the world is always camouflaged. There is no apparent difference between the sacred and the profane, and the fantastic can be recognized in the middle of the banality. In this novel, myth and destiny occupy an important place, an understanding of the concept of *coincidentia oppositorum*. "He gives in *Forêt Interdite* a living, true form to the myths, inserting them perfectly into the destiny of his characters, vivifying them with situations and places, to create a fantastic word as permanent watchman over reality. This time it is very possible that Eliade has reached the ideal of his activity on the most varied levels: the stylistic interpretation of the sacred and the profane, the dissolution of the fantastic."[30]

---

[29] Matei Călinescu, "The Disguises of Miracle: Notes on Mircea Eliade's Fiction," in Mircea Eliade: *A Critical Reader*, ed. Bryan Rennie, (Equinox, London, Oakville, 2006), 388. This article was first published in World Literature Today 52/4 (Autumn 1978), 558-64. On Eliade and Proust, see Virgil Ierunca, "The Literary Work of Mircea Eliade", in *Myths and Symbols. Studies in Honor of Mircea Eliade*, ed. Joseph M. Kitagawa and Charles H. Long, (The University of Chicago Press, Chicago and London, 1969), 349-350: "*Forêt Interdite* remains *par excellence* the novel of Time. […] For it is not, as with Proust, a matter of searching for the lost time, but of blotting out Time as psychological, personal, and social memory. The 'memory' for which Stephan struggles is a memory of the *illud temps* and not a personal, historical recollection (as is for Proust), for History is in fact destructive of memory. It is a metaphysical effort and in this sense nearer to Dostoevsky and Faulkner than Proust."

[30] George Uscătescu, "Time and Destiny in the Novels of Mircea Eliade," in *Myths and Symbols. Studies in Honor of Mircea Eliade*, 402. See also Mircea Eliade, Autobiography, 322: "Unconsciously and unintentionally, I succeeded in 'showing' in *Şarpele* something I was to develop later in my works of philosophy and history of religions: namely, that the 'sacred' apparently is not different from the 'profane', that the 'fantastic' is camouflaged in the 'real', that the world is what it shows itself to be, and is at the same time a cipher. The same dialectic – of course, in the context of an epic fresco of grand proportions – also sustains *The Forbidden Forest*, begun twelve years later in 1949, with the difference that at this time no longer was it a question of the profound meaning of the Cosmos, but of the 'cipher' of historical events. The theme of the 'fantastic' camouflaged in everyday occurrences is found again in several of my novellas written still more recently, for example: *La Ţigănci* (With the Gypsy Girls, written in 1959) and *Podul* (The Bridge,

Thomas J.J. Altizer and "Death of God" Theology

"Death of God" theology was the name for a theological movement based in United States during the 1960s.[31] As the theologians of this movement themselves said, death of God theology was a new Christian movement inside the old church. This theology's concepts lead to the conclusion that this theology is atheistic, non-theistic, and radical. All the theologians involved in this movement created separate understandings of what "death of God" means, and this imprecision created many difficulties and misunderstandings. Being considered an atheistic theology, this movement is related to a modern understanding of what Christianity means for the people of our time. "Although there were echoes of the death of God theme in the writings of Jewish theologians, especially Richard L. Rubenstein, and Catholic thinkers were influenced by it, the death of God movement remained a primarily Protestant one."[32]

The majority of articles which were written about this movement tried to find its roots in the past, in theology or philosophy. The main attempt at a theological connection was with Martin Luther's phrase**,**

written in 1964). In a certain sense, one could say that this theme constitutes the key to all the writings of my maturity."

[31] This theology was not developed in others part of the world as it was in USA, for different reasons. Alan Richardson said: "The news of the death of God has been taken quietly in Britain […]. Altizer has remarked that 'God is dead' are words that may only truly be spoken by the Christian who speaks in response to an Incarnate Word. If this is true, it is hardly surprising that the death-of-God theology does not arouse much interest in secular Britain. It is clearly irrelevant to those who believe that God has never exist at all and therefore cannot have died or be dead. Something which has never lived cannot logically be said to be dead."; "we may agree with Altizer that the death-of-God theology is a Christian phenomenon. In his sense it would be impossible for Jews and Mohammedans to accept it, because it has to do with an Incarnate Word in which they do not believe." (Alan Richardson, "The Death-of-God Theology", Religion in Life, volume XXXVI, Spring 1967, No. 1, 70-71).

[32] *New Catholic Encyclopedia*, Second Edition, (Thomson. Gale, Detroit, New York, San Diego, San Francisco, Cleveland, New Haven, Conn. Waterville, Maine, London, Munich, in association with The Catholic University of America. Washington, D.C., 2003), 583. About Rubenstein see: The Encyclopedia of Christianity, vol. 2, ed. Erwin Fahlbusch, Jan Milič Lochman, John Mbiti, Jaroslav Pelikan, Lukas Vischer (William B. Eerdmans Publishing Company Grads Rapids, Michigan, Cambridge, U.K./ Leiden7 Boston/ Koln, 2001), 442: "Richard Rubenstein in *After Auschwitz* (1966) defended an essential pessimism that construes the Holocaust as the paradigmatic event requiring a thoroughly tragic vision of human life without God."

"God is dead," "with reference to the death of Christ, an extreme example of *comunicatio idiomatum*," and with the ideas of many philosophers.[33] So "death of God" theology is a theme influenced by many scholars in different fields, with different perspectives and different understandings of Christianity.[34]

Theologically, this movement finds its roots in the debate between Karl Barth and liberal Protestant theologians, in Rudolf Bultmann's demythologizing approach to exegesis, and in a radical interpretation of Dietrich Bonhoeffer's *Letters and Papers from Prison*. In *The Encyclopedia of Religion*, of which Mircea Eliade was editor in chief, John B. Cobb Jr. wrote an article about death of God theology in which he argues that this theology is related with the discussion about Barth's theological approach, Ludwig Feuerbach's belief that God is an oppressor, and Friedrich Nietzsche's call to kill God. All debate about death of God theology "contributed further to weakening Barth's influence."[35]

The most important advocates of this theology were: Gabriel Vahanian (*The Death of God*, 1957), John A.T. Robinson (*Honest to God*, 1963), Paul van Buren (*The Secular Meaning of the Gospel*, 1963), William Hamilton (*Radical Theology and the Death of God*, 1966), Harvey Cox (*The Secular City*, 1965), and Thomas J.J. Altizer (especially with *Gospel of*

[33] *The Oxford Dictionary of the Christian Church*, ed. by F.L. Cross, Third Edition edited by E.A. Livingston (Oxford University Press, 1997), 459: "G.W.F. Hegel quoted the words, but gave them a new sense, namely the Absolute Spirit has given up its transcendence in order to enter the finite reality of history. Other German writers (e.g. H. Heine and Jean Paul) spoke of the death of God in a cultural sense, meaning that man had now entered on a stage of civilization to which the concept of God had no relevance. This atheistic meaning was taken up by F.W. Nietzsche who proclaimed the death of God as a human act: to achieve the full stature as autonomous beings."

[34] *The Encyclopedia of Christianity*, vol. 2, 441: "David Hume's formulation and defense of empiricist nontheism in *Dialogues Concerning Natural Religion (1779)* initiated the modern effort to write God's death certificate. The 'God problem' looms large in antitheological literary artistry of such writers as Thomas Carlyle, Matthew Arnold, Thomas Hardy, Edward Gibbon, and George Eliot; in eminent and persuasive philosophical luminaries such as Ludwig Feuerbach, Auguste Comte, and Friedrich Nietzsche; and in political and psychological movements initiated by Karl Marx, Sigmund Freud, and Thomas Huxley."

[35] *The Encyclopedia of Religion*, Editor in Chief Mircea Eliade, vol. VI, 24. See in the same article: "Barth's reassertion of God as free and sovereign will did little to respond to these challenges, and the work of Thomas Altizer renewed this challenge in the mid-sixties."

Christian Atheism, 1966).[36] Altizer's is considered the most popular representation of death of God theology.

In his preface to *The Gospel of Christian Atheism*, Altizer defines his theology and his mentors: "My own route to theology has been through the discipline of the history of religions. My teacher was Joachim Wach, and the incredible breadth of his understanding of religion beautifully exemplifies the methodological contribution that the history of religions can make to theology. More recently, Mircea Eliade is beginning to make an impact upon theology, as Rudolf Otto did before him, and I cannot refrain from once again pointing out the debt that I continue to owe to Eliade. Moreover, I am persuaded that one of the most important sources of a new direction of theology will be a new and more critical understanding of the uniqueness of Christianity. All theological talk about a 'religionless Christianity' will remain largely meaningless so long as the theologian remains ignorant of the historical phenomenon of religion."[37]

Compared with other advocates of death of God theology, Altizer uses a metaphysical and theological interpretation of Christianity. For

[36] Vahanian, Robinson, and Cox were not really the theologians of the death of God movement. See The Encyclopedia of Christianity, 441-442: "These efforts of Vahanian and Robinson to reconstruct a critical nontheism for modernity and its cultured despisers endeavored to go beyond the dense doctrines of closed theological systems in favor of the clarity of the ordinary language of analytic philosophy," "Cox's view was not atheistic or nontheistic; it was an effort at describing the secular model as an alternative to theological and metaphysical idolatries."

[37] Thomas J.J. Altizer, The Gospel of Christian aAtheism, (The Westminster Press, Philadelphia, 1963), 11. Charles E. Winquist finds the same mentors of Altizer: "The originality of Altizer's work is in part the originality of his work as a reader. In particular, his reading of literary and philosophical precursors—Blake, Hegel, and Nietzsche—who are themselves transgressors of the Western tradition, and the transgressive reading of his more immediate teachers—Wach, Eliade, and Tillich." (Charles E. Winquist, Reviewer, "Thomas J.J. Altizer: In Retrospect," in Religious Studies Review, (vol. 8, 4, October, 1982, 337.) The relation between Altizer and Tillich is described by Eliade in his Fragments d'un Journal, Traduit du roumain par Luc Badesco, (Gallimard, Paris, 1973), on 12 October 1965: "Longue conversation avec Tom Altizer-et Tom qui lui répétait sans cesse qu'il était le plus grand théologien de son temps, et que eux, ceux de '*God-is-dead-theology*,' sont ses disciples." See about the understanding of history of religion at Chicago school, where Wach and Eliade were professors: Charles H. Long, "A Look at the Chicago Tradition in the History of Religions: Retrospect and Future", in The History of Religions. Retrospect and Prospect, (Macmillan Publishing Company, New York, Collier Macmillan Publishers, London, 1985), 87-104. About the relation between Wach and Eliade see: Gregory D. Alles, "Wach, Eliade, and the Critique from Totality",„Numen, XXXV, 1, (July, 1988), 108-138.

Altizer, one of the most important ideas is that God's revelation is not complete in Jesus Christ. This is because in Altizer's understanding, God is identified with the world. Consequently he considers that three other thinkers of our time present a significant interest for theology, because in their works we can find a new revelation: G.W.F. Hegel, William Blake, and Nietzsche. Altizer's theology was interpreted as "quasi-Hegelian," one in which God had entirely dispersed himself among finite beings.[38] From Blake, Altizer took the idea of a new apocalyptical time expressed in poetic language. In contrast with the vision of Christianity as an absolute religion, "by coming to know the total presence of God in the incarnation, Blake and every radical Christian is eliberated from the God who is Wholly Other than man."[39] From Nietzsche, Altizer borrowed the notion of the death of God, an old idea proclaimed by a new prophet, who came down from the mountain declaring that God is dead. This is the death of God through the crucifixion of the incarnate Christ. "The death of God is the great trope that reveals the seamy side of theology in all of Altizer's books. The death of God is a profound No saying to the name of God and this No saying permeates Altizer's work as it issues forth in an eschatological and apocalyptic Yes."[40]

According to this new revelation, we have to think differently about what Christianity means for our time and what means the sacred-profane dialectic. For Altizer, the true meaning of Christianity is the identification of God with his creation, so "the Christian's fidelity to the Incarnation does not mean that the Christian must define his faith in the traditional way by looking back upon the life, death, and Resurrection of Christ as past events that have left the transcendent God fundamentally unchanged. On the contrary, fidelity to the Incarnation means that the Christian must identify himself with the God who has united Himself through His Incarnate Word, with the evolutionary process of creation

[38] *The Oxford Dictionary of the Christian Church*, 459. In many books Altizer uses the works of Hegel, Blake, and Nietzsche: Mircea Eliade and the Dialectic of the Sacred, (The Westminster Press, Philadelphia, 1963), (specially Chapter 8; *The Sacred and the Profane*, 176-201); The Gospel of Christian Atheism, (see *Bibliographical Note*, 29); The Contemporary Jesus, (SCM Press Ltd., New York, 1997), (especially Chapters 7 and 8: *The Protestant Jesus: Milton and Blake*, and *The Nihilistic Jesus: Dostoyevsky and Nietzsche*, 115-160).

[39] Thomas J.J. Altizer, *The New Apocalypse: The Radical Christian Vision of William Blake,* (Aurora, Davies Group, 2002), 106.

[40] Charles E. Winquist, Op. cit., 339.

and human society."[41] The death of God is a consequence of God's kenosis, because God is empty after his Incarnation in Christ. This process is not theoretical, it is ontological. Many times Altizer points out that "we must recognize that the death of God is a historical event: God has died in our time, in our history, in our existence."[42] The Incarnation is the actualization of a presence that destroys the real meaning of consciousness, and of humanity. Jesus did not come with a message of a new life; he came with the message of death, and this is the aim of the Incarnation. In *The Descent into Hell: A Study of the Radical Reversal of the Christian Consciousness*, Altizer writes that Jesus is "the man of Hell," so he is the man of eternal death, the death of eternal life.[43] We can recognize real transcendence only if we understand real immanence, so only in human life. The kenotic understanding of Christ is, for Altizer, the understanding of radical immanence, and this is the message for the Christians in our time.

The language of our time is totally different than the language of the past. "Altizer's theology is still a theology of radical negation because it is only by way of a negative assault on all established forms of identity through the language of Jesus or the language of today that a total and final presence manifests itself."[44]

In two books, *The Self-Embodiment of God* and *Total Presence: The Language of Jesus Christ and the Language of Today*, Altizer emphasizes his ideas about death of God theology. All the statements presented in his other books are presumed to prove that God is dead in our time. Altizer demonstrates that the understanding of theology is, in fact, the

---

41 *New Catholic Encyclopedia*, vol. 4, 585. See also The Encyclopedia of Christianity, 441: "According with Altizer's theory (as in classical Buddhism), what is ultimate is what is discovered only in the fullness and passion of human life. In that passion, the very act of denying God actualizes the liberation of human beings."

42 Thomas J.J. Altizer*, Mircea Eliade and the Dialectic of the Sacred*, 19. *The Gospel of Christian Atheism*, 102. This statement is for Altizer the essence of Christianity, because God emptied himself into Jesus Chirist and the Incarnation, and died when Jesus died on the cross. Alan Richardson considers that it is not a new statement. The same affirmation we can find in *modalism* or *monarchianism*, at *Praxeas*, and at *patripassians*. Alan Richardson, Op. cit., 75: "Hence also the name 'patripassians' which was given to the theologians of this school, the first proponents of the death-of-God theology."; 76: "there is a close parallel between Praxeas and Altizer."

43Thomas J.J. Altizer, The Descent into Hell: A Study of the Radical Reversal of the Christian Consciousness, (Philadelphia: J.B. Lippincott, 1970), 127.

44 Charles E. Winquist, Op. cit., 342.

understanding that we have to use a new language, different from the language of the past. Language is the mark of contemporaneousness. "Theology today is most fundamentally in quest of a language and mode whereby it can speak."[45]

The core of Altizer's theological approach is the emphasis on the distinction between the message of the incarnate Christ and the development of Christianity in history. "We must ask why it is that the theologian in our time is forced to dissociate faith and religion. Surely an answer lies in the gradual evaporation of the religious life of the historic church."[46] Altizer distinguishes the eschatological Christ from the Christ of Christendom. The theology of today is a process of de-eschatologizing the original faith of Christianity.[47]

It is still difficult to understand the role of Altizer in the development of theology in last century. The opinions are different and, sometimes, contradictory. In this way, Alan Richardson considers that Altizer's thinking is mythological, and that death of God theology can be compared with a myth. "The death-of-God myth has arisen in a particular social environment to take the place of a Big-Brother-is-watching-you type of mythology which seems somehow to have grown up in the absence of sound theological teaching in an age of cloying religiosity."[48] Charles E. Winquist, who in generally appreciates Altizer, compared him with "landscape painter, who has enriched the presence and the meaning of God and our common humanity by portraying their apparent absence."[49] Others consider that Altizer did not explain in his books everything that he promoted. "Although Altizer's writings contained the germ of a powerful philosophical theology, he never worked out the

[45] Thomas J.J. Altizer, *Total Presence: The Language of Jesus Christ and the Language of Today*, 102. The same idea is in Mircea Eliade and the Dialectic of the Sacred, 65: "Finally, all Eliade's theological difficulties derive from an inadequate theological language." Richardson considers this interpretation interested for the psychology of religion and not for the theology perspective: Richardson, Op. cit. 77.

[46] Thomas J.J. Altizer, *Mircea Eliade and the Dialectic of the Sacred*, 14.

[47] Iibid., 68: "Suffice it to note the discrepancy between the primitive eschatological conception of Jesus as the Messiah-Son of Man whose decisive redemptive role lay in the future and the mystical-sacramental conception of Jesus as the cosmic Logos whose incarnation has mediated salvation to the present, the one deriving from the categories of Jewish eschatological religion, and the other from the categories of Hellenistic mystical religion."

[48] Alan Richardson, Op. cit., 77.

[49] Charles E. Winquist, Op. cit., 342.

implications of his major metaphysical assertions. Consequently the many ambiguities of his system, e.g., the immanence or transcendence of God, the relation of creation to the incarnation, the relation of grace to nature, the precise significance of the Word God, remained unresolved."[50] Altizer's explications of the death of God are provocative suggestions. "It never became a coherent theological synthesis capable of exerting a lasting influence."[51]

"Notes for a Dialogue"

In 1963, Thomas Altizer published his book *Mircea Eliade and the Dialectic of the Sacred*. In the introduction, Altizer discusses what he calls the Christian crisis of our time and the death of God. This death is the consequence of the lost contact between theology and the sacred. But, according to Altizer, "today, in Mircea Eliade, Christian theology is confronted by a great religious scholar and thinker whose vision of the sacred is incompatible with the established forms and traditions of Christianity."[52] Altizer sees in Eliade a scholar who can realize a contemporary theology, because his interest is to establish a dialogue between West and East: "Theology can learn from Eliade that paradoxically the very choice of a profane language can be an authentic path to the sacred in our time."[53] Altizer tries to present Eliade's understanding of the dialectic between sacred and profane. But the final impression is that Altizer's book is really divided into two unconnected parts: one about Eliade, the second about other modern thinkers.

According to Altizer's interpretation, Eliade understands in the dialectic sacred-profane an abolition of the profane. "For Eliade, the language of the sacred can have only a dialectical relation to the language

[50] New Catholic Encyclopedia, 585.

[51] Ibid.

[] "Notes for a Dialogue" is the title of a response Eliade issued to Altizer. Mircea Eliade, "Notes for a Dialogue", in The Theology of Altizer: Critique and Response, ed. John B. Cobb, Jr., (The Westminster Press, Philadelphia, 1970), 234-238.

[52] Thomas J.J. Altizer, *Mircea Eliade and the Dialectic of the Sacred*, 15.

[53] Ibid., 17. See also Douglas Allen, *Structure and Creativity in Religion. Hermeneutics in Mircea Eliade's Phenomenology and New Directions,* (Mouton Publishers, The Hague, Paris, New York, 1978), 129: "Altizer and Hamilton do not take Eliade seriously enough on his own grounds. They are theologians and criticize Eliade's theological position on a "fall". But Eliade at least purports to be a historian of religions."

of the profane: the sacred can become manifest only through a negation of the language of the profane."[54] Altizer considers that, for Eliade, the sacred negates the present time and the experience of profane existence. In Altizer's view, Eliade is guilty because he is inconsistent, failing to make clear the final distinction between sacred and profane. The death of God created a radical distinction between sacred and profane. "Finally, all Eliade's theological difficulties derive from an inadequate theological language. He is forced to speak in a language of traditional theological conceptions although his own thought has taken him far beyond the province of the theological tradition."[55] The sacred can be known only in an absolute negation of the profane. Altizer thinks that myth has no value for our time, because God is dead. The manifestation of the sacred has no value, either. "As Eliade notes, the very recitation of myth in its true form is a hierophany, a manifestation of the sacred. What meaning can myth have when God is dead?"[56] For Altizer, modern religiosity is defined by its very denial of transcendence. He considers that Eliade's concept of religion does justice to archaic, but not to modern, religion. Altizer considers Eliade's method "mystical" and "romantic," and divorced from any approach which is "rational and scientific."[57]

In the chapter, "The Coincidence of the Opposites," Altizer presents his understanding of the paradoxical dialectic of sacred and profane. In all philosophical thought, dialectic thinking is present in a pure way. "Christianity must assume a fully dialectical form, both if it is to be a full expression of the sacred and if it is to relate itself to the modern expressions of the profane."[58] For Altizer, Eliade emphasizes that the

[54] Ibid., 34. Allen criticizes this interpretation of Eliade's ideas about sacred and profane. See Douglas Allen, Op. cit., 126: "Unfortunately, this interpretation destroys the dialectical complexity of the religious mode of manifestation and leads to an oversimplification and distortion of Eliade's phenomenological method."; 133: "in terms of our rejection of Altizer's analysis of the dialectic of the sacred, it is clear that the profane has value: one could not realize the sacred without the profane through which it is revealed."

[55] Ibid., 65-66.

[56] Ibid., 36.

[57] Ibid., 30, 84. See a criticism of Altizer's understanding of Eliade's method in Allen Douglas, Op. cit., 198-199.

[58] Ibid., 82. This is the understanding of Altizer. But when he speaks of Eliade's understanding, he gives the impression that he did not understand very well this dialectic of sacred and profane: "Thus Eliade's phenomenological method has genuinely mystical

purer expression of the sacred reveals a paradoxical mode of being. It is a nostalgia for a lost paradise, a nostalgia for a state in which all contraries coexist. But Altizer criticizes this understanding of *coincidentia oppositorum*: "Eliade is ever in danger of identifying man's religious goal with his pristine and archaic state; but to do so is to dissolve the religious ground of the 'Fall' (which Tillich so clearly perceives), and to abandon a dialectical mode of understanding the sacred that is absolutely essential if the higher expressions of religion and the Incarnation itself are to become fully meaningful in their own terms."[59]

In 1964, Eliade published an article in *Criterion*, entitled, "The Sacred and the Modern Artist." In it he speaks about the relation between religion and arts, an idea he further develops in other writings. At the beginning of the article, Eliade states that "ever since 1880, when Nietzsche first proclaimed it, people have been talking a great deal about the 'death of God.' Martin Buber asked recently if this is a question of a genuine 'death,' or simply of the eclipse of God—the fact that God is no longer in evidence, that he is no longer responding to the prayers and invocations of man. Nevertheless, it does not seem that his rather optimistic interpretation of Nietzsche's verdict is able to assuage all doubts. Certain contemporary theologians have recognized that it is necessary to accept (and even to assume) the 'death of God' and are trying to think and to build on the basis of this fact."[60] The connection between the theme of this article and death of God theology was to prove that the modern artist has the same problem in the present as in the past, a sign that this theology has its roots in history. Eliade created a link between what the philosophers did in the past and what the new theologians do in the present. Death of God theology makes it impossible to express new religious ideas and experiences in traditional language. "From a certain point of view, the 'death of God' would rather seem to be the destruction of an idol. To acknowledge the death of God would thus be equivalent to

roots: the *via negativa* of classical mythical theology, a dialectical way that can know the sacred only by engaging in an absolute negation of the profane." (30)

[59] Ibid., 91-92. In the same chapter Altizer says: "Can Eliade remain content with the idea that the goal of man's choice of the sacred is simply to arrive at a precosmic state? If so, he will be forced to abandon both his dialectical method and his Christian ground." (104).

[60]Mircea Eliade, "*The Sacred and the Modern Artist*," in *Art, Creativity, and the Sacred: An Anthology in Religion and Art*, ed. Diane Apostolos-Cappadona (Crossroad, New York, 1984), 179. This article was published in *Criterion*, (Spring, 1964), 22-24.

admitting that one had been taken in, that he had been worshiping just a god and not the living God of Judeo-Christianity."[61] After this affirmation, Eliade starts to analyze the relation between religion and arts, but his observation proves that he understood the core of death of God theology and the link with the past concepts. The problem of language, through which the experience of Christians is expressed, is the main preoccupation of Altizer's theology. All of Eliade's observations are about the sacred and profane in our time, in which the sacred has not vanished, but is simply unrecognizable. Even if it seems that Eliade uses the language of this new theological movement, the understanding of his ideas is centered on a different interpretation of the dialectic of sacred and profane.

On February 11, 1966, *Time* magazine wrote an article on Eliade's new book, *Mephistopheles and the Androgyne*. The article observed that, "Eliade has had a profound influence on a number of younger theologians—notably Emory's Thomas J. J. Altizer, one of the leading death of God thinkers,"[62] a reference to Altizer's book, *Mircea Eliade and the Dialectic of the Sacred*. One of the first review articles of Altizer's book was written by Mac Linscott Ricketts, and published in *Christian Advocate*. In his review, Ricketts suggested that Altizer's readers would be disappointed to see that the author did not accomplish "a through-going reading of the works of this historian of religions."[63] Ricketts' claim is that Altizer simply used Eliade to support his project which had at its center the death of God theology. All the authors cited by Altizer advocated the notion death of God: Kierkegaard, Teilhard, Dostoievsky, Proust, Kafka, Sartre, Heidegger, Nietzsche, Freud, Marcus and Norman Brown. Ricketts criticized Altizer for failing to understand the issue of the dialectic of sacred and profane in Eliades's books. These misunderstandings appear to support Altizer's ideas. Because Altizer said that the person of today can be religious only if he or she affirms the body and death as the realities of our time, it is a fundamental dialectic between sacred and profane and Eliade is the one who says this truth. "Altizer talks about the resurrection

[61] Ibid.

[62] http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,842489,00.html>access29-05-2008.

[63] Mac Linscott Ricketts (Reviewer), "Mircea Eliade and the Dialectic of the Sacred, by Thomas J.J. Altizer, Westminster", Christian Advocate, (December 3, 1964), 18.

of the body in a way which will seen as blasphemous of Christian doctrine to many, while for others it will be an age for which God is dead."[64]

Ricketts continued to write about the distinction between Eliade and Altizer in two other articles published in 1967, in *Religion in Life* and *Christian Advocate*. In the first article he suggested that the theologians of death of God movement are atheologians or necrotheologians, and that Eliade's name cannot be linked with the promoters of this movement, and especially not with Altizer, who argues that God's death is an event in our time and history and consequently no intelligent person can be anything other than an atheist. Altizer's philosophy is connected with existentialism. But "Eliade defines religion in exactly the same terms as do existentialists such as Sartre; only instead of choosing historicism, Eliade chooses the transhistorical or religious mode of being as the more truly human."[65] For Eliade, religion is defined in opposition with existentialism philosophy, and the relation between sacred and profane is more paradoxical than dialectical. According to Ricketts' critique, Altizer did not understand the sacred-profane relationship and the meaning of hierophany, which is the manifestation of the sacred. "The former [Eliade] sees the sacred as a manifestation of the transcendent, whereas the latter [Altizer] accepts no transcendence or nonhistorical essences."[66] In another article, Ricketts argues that Eliade and Altizer have fundamentally different understanding of the meaning of religion. For Altizer, God is dead in our time. He was alive at some time in the past, but for twentieth-century humankind God is dead, because the only reality of our time is the historical one. Only humanity makes history. Eliade did not attribute the ultimate value to history that Altizer did. Speaking about

[64]Ibid.

[65] Mac Linscott Ricketts, "Mircea Eliade and the Death of God", Religion in Life (volume XXXVI, Spring, 1967, No. 1), 42-43.

[66]Ibid., 52. Allen Douglas and John Valk agree with Ricketts' critics that Altizer did not understand the dialectic of sacred and profane and the role of hierophany. See Allen Douglas, Op. cit., 126: "After completing this section, I came across a very similar criticism of Altizer's interpretation of Eliade's sacred-profane relationship in Ricketts' 'Mircea Eliade and the Death of God.'" And John Valk, "The Concept of the *Coincidentia Oppositorum* in the Thought of Mircea Eliade", Religious Studies, 28 (1992), 34: "Thomas Altizer understands Eliade as emphasizing only one side of the paradox, that the sacred negates the profane. Ricketts point out however, that such a negative dialectic misses Eliade's point […]. To understand Eliade more fully it is necessary to retain both sides of the paradox. Here the concept of the *coincidentia oppositorum* comes into play."

archaic religion, Eliade promoted a different understanding of reality. "What is true of primitives is true likewise for *all* religious man of every age (including Christians): to live in conformity to sacred tradition is to participate in the Real; the Real and the sacred are equivalent."[67]

In 1970, John B. Cobb Jr. published a book of critiques and responses to the theology of Altizer. The volume included an article by Eliade entitled, "Notes for a Dialogue." Eliade's response began by stating his appreciation for the originality and importance of Altizer's theology. After this, he analyzed the book *Mircea Eliade and the Dialectic of the Sacred*, focussing on six points. "A preliminary remark is that the book is personally important for Altizer, because it uncovers the direction of his own thinking."[68] Altizer criticized Eliade's understanding of religion and *homo religiosus*. After the appearance of this book, Altizer became the champion of death of God theology. Eliade wrote, "I have the impression that the reader must finish the volume feeling rather disappointed with Altizer's declaration that my work utilizes the dialectic of the sacred in a 'revolutionary' way."[69] Altizer considered that the interpretation of sacred and profane in Eliade's books is an important step for a new understanding of Christianity for our time. Eliade was compared with important thinkers of humanity who, to Altizer's understanding, promoted the same ideas about history, Christianity, and the sacred. Eliade reproached Altizer for basing his critique only on Eliade's scholarly works and not his creative ones, especially those published in Romania, most notably his novel *Forêt Interdite*, "which could have helped him grasp more actually my personal ideas on time, history, destiny, etc."[70] Eliade proved that Altizer committed an error when he compared his scientific works with the creative works of Dostoevsky, Proust, Kierkegaard, Camus, and Sartre.

In fact, Altizer's most serious error is his misunderstanding of the sacred and profane and Eliade's method in study of religions: the hermeneutical method. Eliade wished to present in his books the importance of non-Christian religions for the present time. This is

[67] Mac Linscott Ricketts, "Eliade and Altizer. Very Different Outlooks", Christian Advocate, (October 5, 1967), 12.
[68] Mircea Eliade, "Notes for a Dialogue", in *The Theology of Altizer: Critique and Response*, ed. John B. Cobb, Jr., (The Westminster Press, Philadelphia, 1970), 234.
[69] Ibid., 235.
[70]Ibid., 236.

important for contemporary culture. "This is not because it proposes 'models' for a modern man, Christian or agnostic; for I never suggested that we must go back to the archaic or Oriental models of existence in order to recapture the sacred."[71] The sympathy for some cultures and religions does not mean nostalgia for an archaic time. Eliade's understanding of history is against post-Hegelian historicism. But Altizer did not understand the dialectic of the sacred as a hierophany. For Altizer, the manifestation of the sacred, hierophany, abolishes the profane: "But I have repeatedly pointed out that, for example, a *sacred* stone does not cease to be a *stone* […]. In fact, hierophanies could not abolish the profane world, for *it is the very manifestation of the sacred that establishes the world*, i.e., transforms a formless, unintelligible, and terrifying chaos into a cosmos."[72] For Eliade, the hierophany is an onthophany. *Homo religiosus* imitates the models, but he uses and conquers the material world, too. This is the real significance of myths.

In his *Journal*, Eliade speaks 11 times about Thomas Altizer.[73] On 3 January 1963, Eliade explained to Altizer that the modern thinkers to which Altizer made reference—Nietzsche, Freud, Max—are all from the West and study modern spirituality. Eliade does not speak in a provincial way, because he opens the possibility to dialogue with other worlds. This dialogue is not with Freud or Joyce; it is with people from Paleolithic, with yogi and shaman. On 3 August 1964, Altizer asked Eliade to write a book about Proust, because he was preoccupied with the problem of time and history, and only Proust could see the real solution. On 10 October 1964, Eliade noted that he was invited to make a presentation on death of God theology. It is a text by Gilkey, about Hamilton, Van Buren and Tomas Altizer. Eliade notes that the death of God is not a new phenomenon in history. In all history of religion, we can find this example, in the "black out of God" in images and secular symbols. But Eliade complains that even he can understand Giordano Bruno (*Dio, come assoluto, non a niente da fare con noi...*), or Nietzsche, but he cannot

[71] Ibid., 237.

[72] Ibid., 238.

[73] Mircea Eliade, *Fragments d'un journal* : 413 (3 janvier 1963), 432 (27 juillet 1963), 462 (3 août 1964), 471 (10 octobre 1964), 507-508 (12 octobre 1965), 509-510 (5 février 1966), 522 (13 mai 1966), 539 (4 avril 1967). Mircea Eliade, J*urnal*, vol. II, 1970-1985, (Ediţie ingrijită şi indice de Mircea Handoca, Humanitas, Bucureşti, 1993), 109 (1 iunie 1973), 135 (10 noiembrie 1973).

understand the theology which is created by Hamilton, Van Buren and Altizer. On 5 February 1966, Eliade reflects that Altizer looks like a prophet and all young students are interested about death of God theology. Altizer says that young Americans are interested in Christianity, but they cannot use the old dogmas or the old language. God the Father is dead because he was incarnate in Jesus Christ. He became immanent, so he is in history in all the time. Jesus did not resurrect and he did not ascend into heaven. If it was so, it was not important to the incarnation, because God remained transcendent. So, the solution for a Christian is to live in history, because history became Jesus Christ. Eliade notes that these ideas are new interpretations of Marxism, Bonhoeffer, and existentialism. He notes that Altizer is the most prominent proponent of this new theology because he wished to be a prophet of this fashionable theology. On 13 May 1966, Eliade spoke about Altizer's book, *The Gospel of Christian Atheism.* He disliked the book because Altizer's intention was to provoke and to conquer, using just a few ideas to create an entire tome. The new Christianity, or Altizer, is not a religion because it has no past; it does not look to the past. Here Eliade makes a connection with Karl Barth and Hendrik Kraemer. Because God does not resurrect, and God lives here, all history is sacred. The death of God is, for Altizer, radical Christianity. Only a real Christian can see this truth. On 4 April 1967, Eliade recorded a quotation from *Holzwege*: "*Hier stirbt der Absolute. Gott ist tot. Das sagt aller andere, nur nichts: es gibt keinem Gott*," ("Here dies the Absolute. God is dead. Let everyone announce it, nothing but nothingness: there is no God.") and he writes that it is for Altizer on which to meditate. The last reference to Altizer in Eliade's journal is on 31 October 1975, and discusses theologian and Rabbi Richard Rubenstein and his ideas.[74]

In an interview with Claude-Henri Rocquet, published in 1978 in *L'Épreuve du labyrinthe*, Mircea Eliade was asked to speak about death of God theology, and was asked if this theology is the limit of the history of religion. Eliade responded that this theme is not a new one. It is known in the history of religion as the concept of *deus otiosus*, a god who, after he created the world, withdrew himself in transcendence. The theology of the death of God is interesting because in the understanding of history of

[74] Mircea Eliade, *Jurnal*, vol. II, 211-212. On R. Rubenstein as a promoter of the death of God theology, see footnote 31 in this paper.

religions, it is the only creation of the modern world. This is the supreme desacralization of our world; it is the identification between sacred and profane.[75] Eliade considered that the impact of this theology for our time is difficult to appreciate. But the question is a significant one: in what way can the profane can become sacred, and in which manner can a life without God can be a new kind of religion? Eliade identifies three types of answer to this question: the death of God theologians think that they can find a link between the desacrealization of the world and a new type of religiosity, in *coincidentia oppositorum*. The death of the religion is not, for these theologians, the death of faith.[76] The second answer is that the disparities of the religions are not disparities of religiosity. The last answer starts with the affirmation that the opposition between sacred and profane is important for the religions, but Christianity is not a religion. So, the Christian is not obliged to live in the cosmos, because he rather lives in history. But the question is now: what is history, and what kind of world is saved by history?

Conclusions

In these discussions between Mircea Eliade and Thomas Altizer we can recognise two important things: there are some points of contact between these two thinkers and some differences. The problem lies in determining whether or not these points of contact are simply two different ways of understanding the same concepts.

First, both Altizer and Eliade use a new language in their writings. It is a new language, not because they use new words, but because they attribute new meanings to existing words. The theology of Altizer was interpreted as another way to speak about Christianity for our time. It was a question of finding new language to witness to the Christian faith in the twentieth century. Altizer understood that the old language cannot speak for the present time. The same can be said for Eliade. He uses the same words which we can find in others scholarly books, but with new

[75] Mircea Eliade, *L'Épreuve du labyrinthe: Entretiens avec Claude-Henri Rocquet*, 173: "Pour l'historien des religions, son intérêt est considérable puisque cette étape ultime illustre le parfait camouflage du 'sacré', ou, pour mieux dire, son identification avec le 'profane'."
[76] Ibid.: "La mort de la 'religion' n'étant pas pour eux, et bien au contraire, la mort de la 'foi'."

meanings. See for example the terms: sacred, profane, hierophany, hermeneutic, and history of religion.

It was not my task here to present the connections between Mircea Eliade and Rudolf Otto, Emil Durkheim, Roger Cailoise, or to establish the connection between Altizer and other theologians of the death of God movement or of other confessions. But it will be a useful contribution if someone could explore in which way the same language is used by the scholars in the same field, but with different meaning. So, at this level these two scholars have the same task: to present the understanding of their ideas in a new language for the people of our time. It was their task to offer contemporary society a new interpretation of meaning of theology or history of religions.

Both Eliade and Altizer speak about the sacred-profane dialectic. Even if this dialectic is not formulated by them for the first time in history, at the core of their thinking is this dialectical approach. The sacred and the profane are two different modes of living in this word. In connection with this dialectical approach is the *coincidentia oppositorum*. Both scholars use this term as one of the most important exemplifications of the structure of religiosity. The various dichotomies of this world, no matter what they are, have this capacity to stay together in the same equation. In theology or in the field of the history of religion, everyone can find the *coincidentia oppositorum*.

Both of these men are interested in the understanding what religion means. Because the people of our time cannot live in the past, religion has to be interpreted in different ways. Both of Eliade and Altizer try to present definitions of religion using the language of different scholars, to prove their affirmations or to disprove them: theologians, historians of religion, artists, psychologists and the like. But Eliade and Altizer come up with new interpretations of what religion means, interpretations which are different from those of the past. The methods which are employed by them are different, one being theologian and the other a historian of religion.

An important preoccupation for both is history. Because history occupies a large place in their works, we can say that for both history is the most important theme which needs to be understood. History is not just the history of our time, separated by the history of the past. To understand our history means to understand history in general, the role of history for humankind.

These are some points of contact between Eliade and Altizer. If we remember that they were actually friends, we can understand that these ideas, and maybe others, were discussed between the two on various occasions (see for example the Eliade's *Journal* references to Altizer). But the question is if these common points are really common. Do these two scholars think in the same way when they speak about the same things? My impression is that they do not.

The first argument is the understanding of the *sacred-profane dichotomy*. For Altizer, it is a radical dichotomy between sacred and profane, an understanding Altizer said Eliade himself should have adopted. For Eliade, the sacred and the profane live in a paradoxical relationship more than in a radical dichotomy. The sacred manifests itself in hieropahy, in different times, places, and objects. But the objects remain what they normally are. It is the camouflage of the sacred in the profane which is the idea presented in all of Eliade's books. The *coincidentia oppositorum* means exactly this: the sacred and the profane coexist at the same time, in the same object.

For Eliade, history is a sum of *hierophanies*, the manifestation of the scared in the world. The religious human being, *homo religious*, lives in *history*, but this history is a sacred one. It is not history as understood in our profane way. Elaide was considered to be anti-historic or transhistoric. For him, present-day history has no value, because it is desacralized. At the same time, human beings live in this word, in this time, and because the sacred and the profane coexist together, this desacralized life can be understood as a camouflage of the sacred in the daily activities of modern people. The sacred is present even if we do not recognize it.

For Altizer, history occupies the primary place in his interpretation of Christianity. In this respect, he was considered to be influenced by Hegel. History is the place were God died, and so now history is sanctified by the death of God. In fact, history *is* God and, at the same time, history is the place where we live, and so is the arena where our lives unfold. And God died in our time, in our history. For this reason, history is important for the people of our time.

The concept of *Deus otiosus* is used by Eliade to understand the fact that, in history, some important cultic divinities were not worshiped as they had once been. Other gods take the role of this Being in the cult. In mythology we can find these *Deus otiosus* who obscure themselves after

the creation of the world. According to this interpretation, Eliade can say that death of God theology is not a new theology. The same concept can be found in all mythology and in many philosophies. The obscuring of God was interpreted as the death of the God.

After having considered about these similarities and differences between Eliade and Altizer, I must return to the question with which I began this paper: Did Mircea Eliade's understanding of religion influenced the "death of God" theology of Thomas J.J. Altizer? My view is that he did not. Even if there are many links between them, I observe that Altizer, in his book about Eliade and in other books, did not clearly understand the meaning of Eliade's concepts. All his new theology is based on the same concepts of the sacred-profane dichotomy, *coincidentia oppositorum*, the understanding of relation between Christianity and other religions, or between faith and religion. But Eliade understands all these concepts in a different way. To present Eliade's ideas and Altizer's ideas on common themes has provided an opportunity to understand them. In these conclusions, I have presented some points of connection, but in my opinion these points only appear to be the same; the essence of their understanding is markedly different.

I focused on this theme because I considered to be of particular interest to our time. On the one hand, death of God theology was in vogue in the United States in the 1960s, but today has few adherents. However, a new evaluation of this theological movement is necessary because we need to understand its possible impact on the renewal of Christianity. On the other hand, Eliade was considered an important scholar in the field of history of religion. In our time, many critics contest his influence in this field and criticize him for the fact that he relativizes Christianity. This new interpretation of both scholars was an opportunity to link the research in the theology with there in the history of religion, an important motive for our time. In ecumenical discussions, the link between research in both these fields is so important. The concept of *coincidentia oppositorum*, the understanding of the *sacrality* of our time, in different religions, and the new *language* for discussing with people of different faiths are the main preoccupations of the ecumenical movement.

References

The Encyclopedia of Religion, Editor in Chief Mircea Eliade, vol. VI, Macmillan Publishing Company, New York. Collier Macmillan Publishers, London, 1987. Complete and unabridged edition 1993.

The Oxford Dictionary of the Christian Church, ed. by F.L. Cross, Third Edition ed. by E.A. Livingston, Oxford University Press, 1997.

The Encyclopedia of Christianity, vol. 2, ed. Erwin Fahlbusch, Jan Milič Lochman, John Mbiti, Jaroslav Pelikan, Lukas Vischer, William B. Eerdmans Publishing Company Grads Rapids, Michigan, Cambridge, U.K./ Leiden/ Boston/ Koln, 2001.

New Catholic Encyclopedia, Second Edition, Thomson. Gale, Detroit, New York, San Diego, San Francisco, Cleveland, New Haven, Conn. Waterville, Maine, London, Munich, in association with The Catholic University of America. Washington, D.C., 2003.

Allen, D. (1978) Structure and Creativity in Religion. Hermeneutics in Mircea Eliade's Phenomenology and New Directions, Mounton Publishers, The Hague, Paris, New York,

Alles, G. D. (1988) Wach, Eliade, and the Critique from Totality, Numen, XXXV, 1, (July, 1988), 108-138.

Altizer, T. J.J (1963) *Mircea Eliade and the Dialectic of the Sacred*, The Westminster Press, Philadelphia,

Altizer, T. J.J. (1963) *The Gospel of Christian Atheism*, The Westminster Press, Philadelphia,

Altizer, T. J.J. (1970) The Descent into Hell: a Study of the Radical Reversal of the Christian Consciousness, Philadelphia: J.B. Lippincott,

Altizer, T. J.J. (1987) *The Self – Embodiment of God*, University Press of America, Inc.,

Altizer, T. J.J. (1997) *The Contemporary Jesus*, SCM Press Ltd., New York,

Altizer, T. J.J. (2002) The New Apocalypse: the Radical Christian Vision of William Blake, Aurora, Davies Group,

Eliade, M. (1955) *Forêt Interdite*, Traduit du roumain par Alain Guillermou, Gallimard, Paris,

Eliade, M. (1957) *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris, 1957.

Eliade, M. (1958) *Birth and Rebirth*, tr. by. Willard Trask, Harper & Row,

Publishers, Inc.,
Eliade, M. (1961) *Images and Symbols. Studies in Religious Symbolism*, Translated by Philip Mairet, Harvill Press, London,
Eliade, M. (1963) *Myth and Reality*, Translated from the French by Willard R. Trask, Harper Torchbooks, Harper & Row, Publishers, New York and Evanston,
Eliade, M. (1965) *Le Sacré et le Profane*, Gallimard, Paris,
Eliade, M. (1965) Mephistopheles and the Androgyne: Studies in Religious Myth and Symbol, Sheed and Ward, New York,
Eliade, M. (1969) *The Quest. History and Meaning in Religion*, The University of Chicago Press, Chicago and London,
Eliade, M. (1970) Notes for a Dialogue, in *The Theology of Altizer*: *Critique and Response*, ed. John B. Cobb, Jr., The Westminster Press, Philadelphia, pp. 234-241.
Eliade, M. (1973) *Fragments d'un journal*, Traduit du roumain par Luc Badesco, Gallimard, Paris,
Eliade, M. (19759 *Traité d'histoire des religions*, Préface de Georges Dumézil, Petite bibliothèque Payot, Paris,
Eliade, M. (1987) *L'Épreuve du labyrinthe. Entretiens avec Claude-Henri Rocquet,* Pierre Belfond, Paris,
Eliade, M. (1981) *Autobiography*, Volume I: 1907-1937. Journey East, Journey West, Translated from the Romanian by Mac Liscott Ricketts, Harper & Row Publishers, San Francisco,
Eliade, M. (1964) The Sacred and the Modern Artist, in *Art, Creativity, and the Sacred. An Anthology in Religion and Art*, ed. by Diane Apostolos-Cappadona Crossroad, New York, 1984, 179-183. For the first time this article was published in Criterion, (Spring 1964), 22-24.
Eliade, M. (1987) *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*, Translated from the French by Willard R. Trask, A Harvest Book, Harcourt, Inc., San Diego, New York, London,
Eliade, M. (1993) *Jurnal*, vol. II, 1970-1985, Ediţie ingrijită şi indice de Mircea Handoca, Humanitas, Bucureşti,
Keshavjee, S. (1993) *Mircea Eliade et la Coïncidence des opposés*, Peter Lang, Berne. Berlin. Francfort-s. Main. New York. Paris. Vienne.
Long, C. H.(1985) A Look at the Chicago Tradition in the History of Religions: Retrospect and Future, in *The History of Religions. Retrospect and Prospect*, Macmillan Publishing Company, New

York, Collier Macmillan Publishers, London, pp. 87-104.
Richardson, A. (1967) The Death-of-God Theology, in *Religion in Life*, (volume XXXVI, Spring 1967, No. 1), 70-79
Ricketts, M. L. (Reviewer) (1964) Mircea Eliade and the Dialectic of the Sacred, by Thomas J.J. Altizer, Westminster, Christian Advocate, (December 3, 1964), 18.
Ricketts, M. L. (1967) Mircea Eliade and the Death of God, in *Religion in Life* (volume XXXVI, Spring 1967, No. 1), 40-52.
Ricketts, M. L. (1967) Eliade and Altizer. Very Different Outlooks, in *Christian Advocate*, (October 5, 1967), 11-12.
Smith, J. Z. (1987) *To Take Place. Toward Theory in Ritual*, The University of Chicago Press, Chicago and London, pp.1-23.
Valk, J. (1992) The Concept of the Coincidentia Oppositorum in the Thought of Mircea Eliade, in *Religious Studies*, 28(1992), 31-41.
Winquist, C. E. (Reviewer) (1982) Thomas J.J. Altizer: In Retrospect, in *Religious Studies Review*, vol. 8, (4 October, 1982), 337-342.
http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,842489,00.html>access29-05-2008.

.

La poétique du sacré et le sens de la technique[1]

Ionel BUŞE, Ph.D.
University of Craiova

La barbarie ne tient pas principalement dans le manque de raison, mais dans le manque de nature.

Leopardi

The poetics of the sacred and the meaning of the technology

Abstract:

The particularity of the modern society is that it is the result of a rapid desacralisation of nature and labour through the prometheism of technology. Thus it would be difficult to foresee the subsequent outputs of these discoveries. Let us establish nowadays the existence of a profound spiritual crisis marked by a diversity of phenomena of alienation of the modern man caused by the skids of technology. We would like, in our essay, to answer an apparently simple question: is there a fundamental relationship between sacred and technology?

Keywords:

sacred, desacralisation, alienation, spiritual crisis, prometheism of technology.

[1] Intervention au Colloque International "Nature, technologies, éthique. Regards croisés: Asie, Europe, Amérique" - (10-13) mars 2010, Institut de Recherches Philosophique de Lyon, Université Jean Moulin Lyon 3, transmission - France Culture (Sciences_20100503).

L'existence de l'homme suppose une relation particulière du celui-ci avec la nature. Mais la nature n'est pas une simple réalité perceptible, elle este toujours une nature rêvée. La technique contemporaine, cette découverte de la rationalité moderne, est aujourd'hui un véritable *pharmakon* qui suppose par son progrès la transformation essentielle des conditions de vie de l'homme, mais constitue aussi un danger par ses effets secondaires qui s'opposent à la tradition culturelle reliée à l'habitat naturel humain. La révolution de la science et de la technique moderne, pense Mircea Eliade, peut être comparée à l'apparition d'un nouveau type de civilisation avec la découverte de l'agriculture dans l'histoire de l'humanité, qui a provoqué une profonde crise spirituelle de l'homme archaïque causée par la disparition dramatique des mythologies et religions de la société des chasseurs nomades. *(Eliade 1996, A, p. 188).*

Bien qu'elle soit peut-être dramatique, cette disparition a fait connaître dans ce cas au sacré une continuité par ses métamorphoses. Il s'agit d'un passage lent d'une société archaïque sacralisée à une autre société sacralisée. La particularité de la société moderne, c'est qu'elle est le résultat de la désacralisation rapide de la nature et du travail par le prométhéisme de la technique. Ainsi il sera difficile de prévoir quelles seront les développements ultérieurs de ces découvertes. Mais constatons aujourd'hui l'existence d'une crise spirituelle profonde marquée par une diversité de phénomènes d'aliénation de l'homme contemporain causées par les dérapages de la technique. Dans notre essai nous voudrions répondre à une question apparemment simple: Est-ce qu'il y a une relation fondamentale entre le sacré et la technique?

L'hiérophanie de la nature comme expérience poétique du sacré

Au-delà des approches théologiques, sociologiques et même anthropologiques de l'expérience religieuse on peut se demander si l'expérience du sacré ne peut pas être considérée à l'origine comme une rêverie poétique de la transcendance.

La description classique du sacré de Rudolf Otto propose une interprétation phénoménologique qui renvoie à une structure émotionnelle *a priori* du psychisme humaine, le sentiment du numineux, qui révèle une Altérité absolue, le Tout Autre (*ganz andere*). Même si l'origine de cette structure est difficile à expliquer, on peut affirmer que le

sentiment du sacré suppose un dialogue entre le sujet humain et la transcendance invisible. Le problème est de savoir de quel dialogue il s'agit. En partant de la notion du sacré décrite par Rudolf Otto, René Thom nous propose une interprétation par la notion de « transcendance démembrée ». Apres l'émotion de la fascination, le sujet humain sort de son immobilisation par l'intermédiaire de la création. *« La première manifestation de cette sortie de la fascination, c'est l'apparition d'un flux émanant de la forme transcendante et atteignant le sujet «transcendé». Ce flux pourra susciter, de la part du sujet atteint, un contre-flux de réponse. Il pourrait ainsi s'établir une structure de dialogue – voire, éventuellement, de conflit (la « lutte avec l'Ange ») ». (Thom ; Pinchard, 1992, p. 576).* René Thom développe une explication dans le cas de la supériorité absolue de la forme fascinatrice. Il s'agit d'une irréversibilité foncière du processus. Il exprime « cette situation dans le cadre du formalisme saillance-prégnance » introduit dans son ouvrage *Esquisse d'une Sémiophysique*. Ce qui nous semble important comme hypothèse de travail, c'est l'analyse du contre-flux de réponse exercé par le sujet humain sur l'Altérité de la transcendance. La prégnance de la transcendance invisible est modifiée dans un espace de transition, de l'intervalle de confrontation entre le visible el l'invisible, par la conscience imaginative du sujet. Il s'agit d'abord d'une connaissance poétique du monde qui précède, comme écrit Bachelard, la connaissance raisonnable des objets. « *Le monde est beau avant d'être vrai. Le monde est admiré avant d'être vérifié. Toute primitivité est onirisme pur.* » *(Bachelard 1992, p. 216).* La contemplation poétique du monde suit la fascination de la transcendance. L'homme voit le monde par les yeux de la transcendance. D'ailleurs Bachelard place la contemplation après la rêverie, qui est une fascination originelle, mais avant la représentation. La contemplation poétique est déjà une résurrection des rêveries, une création des images par des images oniriques premières. En se sens il affirme « *le rôle fondamental de l'imagination dans toute genèse spirituelle. C'est une longue évolution imaginative qui nous mène de la rêverie fondamentale à une connaissance discursive de la beauté des formes. Une métaphysique de la connaissance utilitaire explique l'homme comme un groupe de réflexes conditionnés. Elle laisse hors d'examen l'homme rêvant, l'homme rêveur. Il faut rendre à l'image son psychisme primitif. L'image pour l'image, telle est la formule de l'imagination active. » (Bachelard 1992, p. 217).*

Dans le même sens, selon Martin Heidegger le regard vers les cieux pour révéler le divin, c'est l'origine de l'image poétique essentielle de

l'existence de l'homme sur la terre.[2] L'important, c'est le fait que les images poétiques ne sont pas *« de simples fantaisies ou illusions, mais des imaginations en tant qu'inclusions visibles de l'étranger dans l'espace familier. Le dire poétique des images rassemble et unit en un seul verbe la clarté et les échos des phénomènes célestes, l'obscurité et le silence de l'étranger ». (Heidegger 2006, p. 241).* Selon Heidegger l'image poétique authentique est le regard qui exprime l'invisible en visible. Le regard vers les cieux, tout comme l'image poétique, met en évidence l'intervalle de l'appropriation entre la terre et le ciel institué par l'homme en révélant les traces de l'invisible. La faculté qui exprime cette habitation poétique (habitation qui poétise) est l'imagination créatrice, comme faculté particulaire qui exprime la modalité authentique d'être de l'homme. L'image poétique des cieux qui cachent l'invisible est à l'origine de toute la pensée. L'homme devient conscient de son existence par la force poétique de ce regard. Mais la force poétique du regard suppose une rêverie du monde. *« La rêverie poétique est une rêverie cosmique » (Bachelard 1999, p.12).* L'homme ne vit pas dans un monde brut, mais dans un monde rêvé. La première fonction de notre psychisme, c'est paradoxalement la fonction de l'irréel qui est l'essence de la rêverie. La fonction du réel nous oblige à nous adapter à la réalité, écrit Bachelard, mais à l'origine la notion de « réalité » authentique dans les traditions archaïques est le sacré, la « réalité » qui dévoile la manifestation de la transcendance. Donc le sacré est irréel par le rapport avec le profane sensible, mais il est le *réel* dans l'ordre ontologique de la rêverie cosmique de l'homme. L'homme religieux a l'accès à la transcendance par cette confrontation dévoilée par l'hiérophanie. Dans la mentalité archaïque le cosmos est une hiérophanie. Le monde n'est pas un silence universel neutre. Il parle à l'homme parce qu'il est un monde consacré. Le monde pour la contemplation du rêveur n'est pas un simple objet, mais un sujet écrit Bachelard en commentant une thèse de Novalis : « *Tout ce que je regarde me regarde… Le Cosmos, somme de beautés est un Argus, somme d'yeux toujours ouverts. Ainsi se traduit au niveau cosmique le théorème de la rêverie de vision : tout ce qui brille voit et il n'y a rien dans le monde qui ne brille plus qu'un regard » (Bachelard 1999, p.159).* Pourquoi le monde me regarde-t-il ? Parce qu'il est la création de la transcendance du numineux. La fonction d'irréel de l'homme, par le dialogue avec la transcendance, poétise sa relation avec

[2] Voir notre analyse « De Heidegger à Eliade : deux philosophies mytho-poïétiques », in *Caietele Echinox*, no. 17, Mythos vs Logos, Cluj-Napoca, 2009.

la nature, avec le monde, qui se trouve ainsi poétisé. L'homme primitif voit la nature par les yeux du poète. L'expérience du sacré est une expérience poétique. Un grand poète est toujours un poète théologien. Un théologien n'est pas toujours un poète. Avant la culture, écrit Bachelard, le monde a beaucoup rêvé, un monde qui parlait par des mythes. Le paradoxe, c'est que les mythes ont créé la culture par ses métamorphoses poétiques. Au fond de la rêverie on retrouve la rêverie naturelle de premier cosmos et de premier rêveur. Le premier rêveur peut-être considéré comme un rêveur du sacré. L'essence de l'être religieux est son être poétique. Selon Gaston Bachelard la rêverie est toujours solitaire. Comment peut-on imaginer l'expérience du sacré comme une rêverie solitaire ? Avant de se manifester comme une expérience collective, l'expérience poétique du sacré est une expérience individuelle qui, par son caractère universel, devient communicable. Elle est la manifestation d'une transcendance démembrée, une transcendance transfigurée par le contre-flux de la projection du sujet, une transcendance relativisée par la poétique de l'hiérophanie. Il n'existe jamais une transcendance pure. Une transcendance absolue est l'œuvre ultérieure d'un processus de rationalisation théologique. La hiérophanie est à son origine l'expression poético-religieuse d'un onirisme primitif par l'intermédiaire duquel l'invisible devient manifeste en visible. La dimension poétique de l'hiérophanie est une expression créative du psychisme ascensionnel. En partant de Piaget, Gilbert Durand nous propose trois propriétés de l'espace imaginaire ou fantastique : l'ocularité, la profondeur et l'ubiquité de l'image. Dans son étude sur l'ocularité, il met en évidence le caractère topologique fondamental de l'image. Laquelle est créatrice de l'espace. Le regard vers les cieux exprime en même temps une vision ascendante de l'homme. Gilbert Durand, en suivant sa théorie du trajet anthropologique, dans le « Régime diurne de l'imaginaire », parle d'un schéma ascensionnel, l'archétype du monde ouranien de l'esprit. Il souligne que la plupart des recherches de psychologie et psychiatrie mettent en évidence la constante octogonale qui commande la perception visuelle pure. Les schèmes axiomatiques de la verticalisation par la dominante du réflexe postural de l'homme subordonnent la perception visuelle. L'ascension est déterminée ainsi par la perception visuelle qui est fondamentale pour la représentation de l'espace. Selon Mircea Eliade, n'importe quel symbolisme de l'ascension est relié à la signification religieuse du ciel. *« La simple contemplation de la voûte céleste provoque dans la conscience primitive une expérience*

religieuse… Une telle contemplation équivaut à une révélation. Le ciel se révèle tel qu'il est en réalité : infini transcendant. La voûte céleste est par excellence « tout autre chose que le vue que représente l'homme et son espace vital ». (Eliade, 1996 B, p. 46). Mircea Eliade souligne le fait qu'il serait une grave erreur de rationaliser dans le sens aristotélicien du terme la relation de l'homme avec la transcendance. *« La catégorie transcendantale de la hauteur, du supra-terrestre, de l'infini, se révèle à l'homme tout entier, à son intelligence comme à son âme ». (Eliade, 1996 B, p. 47).* Mircea Eliade conteste plusieurs fois n'importe quelle rationalisation du symbole. L'expérience religieuse n'est pas incompatible *a priori* avec l'intelligibilité. On ne peut pas voir dans le symbolisme solaire, par exemple, seulement les origines de la rationalité moderne. Le ciel est l'espace des hiérophanies du transcendant, mais on ne peut pas réduire les hiérophanies du transcendant aux symboles ouraniens. Le symbolisme lunaire est aussi présent dans les hiérophanies archaïques. Toutes les hiérophanies cosmiques sont les expressions symboliques de la complémentarité de deux régimes de l'imaginaire *diurne et nocturne* de l'esprit.

La manifestation du sacré par n'importe quelle hiérophanie fonde ontologiquement le Monde. L'homme archaïque est un poète de l'espace sacré. Le monde est toujours un monde consacré qui suppose l'existence d'un Centre, d'un *Axis mundi.* Mircea Eliade présente l'image du système du Monde des sociétés traditionnelles de la manière suivante : *« un lieu sacré qui constitue une rupture dans l'homogénéité de l'espace ; cette rupture est symbolisée par une ouverture, au moyen de laquelle est rendu possible le passage d'une région cosmique à une autre (du Ciel à la Terre et vice versa : de la Terre dans le monde inferieur) ; la communication avec le Ciel est exprimée indifféremment par un certain nombre d'images se référant toutes à l'Axis mundi…autour de cet axe cosmique s'étend le « Monde » (« notre monde », par conséquent l'axe se trouve « au milieu », dans le « nombril de la Terre », il est le Centre du Monde ». (Eliade 1995, p. 38).* Notre Monde est un monde consacré qui répète la cosmogonie. Le Centre du Monde ou l'*Axis mundi* est le lieu sacré qui tient le monde et la communication avec la transcendance. Il n'existé pas une autre réalité que la réalité de notre monde. *Imago mundi* est notre représentation sacrée du monde. La rêverie du monde s'ouvre vers une poétique du sacré du monde et de la nature. L'espace ne devient pas un monde s'il n'est pas consacré, c'est à dire s'il n'exprime pas autre chose que lui-même, l'invisible transcendance. L'hiérophanie du monde qui révèle l'invisible, c'est l'expression créatrice des rêveries primitives, ce que nous appelons la

poétique du sacré. La poétique du sacré est exprimée par la dimension créatrice de l'imagination de l'homme archaïque par l'intermédiaire de laquelle la réalité visible naturelle ou faite de main d'homme rend présent l'invisible. Mais avant de s'adresser à la *ratio* qui unifie et organise l'expérience du sacré, le symbole sacré s'adresse à l'âme. Entre l'homme et l'objet sacré il y a un rapport affectif de contemplation et d'adoration. La surréalité de l'objet sacré est donnée par la projection symbolique de l'invisible. Par l'objet sacré l'invisible nous regarde, tout comme le cosmos entier. L'homme et le cosmos deviennent l'Un. C'est la projection d'une harmonie poétique universelle, la beauté d'un monde contemplé par l'être rêveur. Le monde contemplé par les mythes est un monde vivant qui voit et parle à l'homme rêveur. *« Les mythes trouvaient ainsi tout de suite des voix d'homme, la voix de l'homme rêvant le monde de ses rêves. L'homme exprimait la terre, le ciel, les eaux. L'homme était la parole de ce macro-anthropos qu'est le corps monstrueux de la terre. Dans les rêveries cosmiques primitives, le monde est corps humain, souffle humain, voix humain… dans les rêveries cosmiques, rien n'est inerte, ni le monde ni le rêveur ; tout vit d'une vie secrète, donc tout parle sincèrement. Le poète écoute et répète. La voix du poète est une voix du monde ». (Bachelard 1999, pp.161-162).* D'ailleurs dans toutes les religions cosmiques est présente la sacralité de la nature. *« Dans son ensemble, le cosmos est à la fois un organisme réel, vivant et sacré : il découvre à la fois les modalités de l'Etre et de la sacralité. Ontophanie et hiérophanie se rejoignent. » (Eliade 1995, p. 102).*

Les hiérophanies poétiques de l'homo faber

Dans toutes les hiérophanies cosmiques de la nature (du ciel, de l'eau, de la terre, etc.) il y à une nostalgie poétique du transcendent. Le transcendent est présent dans toutes les rêveries primitives de l'*homo religiosus*. L'épopée existentielle de l'humanité commence par la rêverie poétique du transcendent. En ce sens le ciel est la première hiérophanie cosmique de l'homme. « Le Ciel révèle, par son propre mode d'être, la transcendance, la force, l'éternité. Il existe d'une façon absolue, parce qu'il est élevé, infini, eternel, puissant » *(Eliade 1995, p. 103).*

Dans les religions plus évoluées « le Ciel, l'atmosphère constituent les épiphanies favorites de l'Être suprême ; il révèle sa présence par ce qui lui est spécifique : la *majestas* de l'immensité céleste, le *tremendum* de l'orage ». *(Eliade op. cit., p. 105).* Selon Mircea Eliade l'apparition de l'agriculture remplace au niveau religieux les anciens dieux du Ciel par

d'autre figures divine (les Ancêtres mythiques, les Déesses-Mères, les Dieux fécondateurs, etc.). *« L'expérience religieuse se fait plus concrète, plus intimement mêlée à la Vie ». (Eliade 1995, p. 109).* Il interprète les nouvelles apparitions divines comme un phénomène de « l'éloignement » du Dieu suprême déjà attesté aux niveaux archaïque de culture qui devient un *deus otiosus. « En découvrant la sacralité de la Vie, l'homme s'est laissé progressivement entrainer par sa propre découverte : il s'est abandonné aux hiérophanies vitales et s'est éloigné de la sacralité qui transcendait ses besoins immédiats et quotidiens ». (Eliade 1995, p. 111).* Ce qu'il est important de savoir, c'est que de temps en temps dans le cas de désastres venant du Ciel, sécheresse, orages, épidémies, on se retourne vers l'Être suprême, c'est-à-dire vers la transcendance. Même si un *deus otiosus*, la divinité suprême, est présente dans la vie religieuse par l'intermédiaire du symbole. N'importe quelle hiérophanie est une hiérophanie qui renvoie au dieu caché de la transcendance. *« On pourrait dire que la structure même du Cosmos conserve vivant le souvenir de l'Être suprême céleste. Comme si les dieux avaient créé le Monde de telle manière qu'il ne puisse pas refléter leur existence ; car aucun monde n'est possible sans la verticalité, et cette dimension, à elle seule, évoque la transcendance ». (Eliade 1995, pp. 111-112).* En fait il s'agit pour la nature poétique de l'homme de révéler la transcendance par ses rêveries primitives. Le religieux *deus otiosus* correspond au plan onto-poétique avec la rêverie de l'invisible. L'organisation de la vie quotidienne, pour l'homme des sociétés primitives, a une dominante religieuse qui renvoie à son origine poétique.

Parmi les grandes hiérophanies cosmiques de la nature on trouve les hiérophanies de *l'homo faber*. Pour l'homme religieux le travail a une valeur sacrée. L'une des plus importantes mythologies archaïques, c'est la mythologie des âges du fer. Le fer météorique suppose des valeurs magiques religieuses par l'incarnation de l'image de la transcendance. La force, la dureté et la pureté du fer sont assimilées aux pouvoirs ouraniens. Il s'y ajoute les mythes de la sexualité sacrée de la nature. Celle-ci, consacrée, est vivante. Les plantes, les minéraux, les métaux, les pierres, les outils des forgerons sont tous sexués. L'hiérogamie du couple primordial Ciel et Terre est un leitmotiv de la mythologie universelle de la fécondité et de la fertilité. Si la Terre joue un rôle passif dans les mythes cosmogoniques, la hiérophanie de la Terre s'impose avec l'apparition de l'agriculture et les cultes de la végétation. *« Une des premières théophanies de la terre, en tant que telle, en tant notamment que couche tellurique et profondeur*

chtonienne, a été sa « maternité », son intarissable capacité de porter fruit ». (Eliade 1996 B, p. 213).

Dans les mythes de la maternité chtonienne, la transcendance du Ciel se retire comme un *deus otiosus*, mais ses traces sont toujours présentes dans la poétique de ces mythes. La force de gestation et de procréation de la maternité tellurique est une force cosmique. L'homme n'intervient pas dans la création. Même pour les enfants le père et la mère ne sont pas leurs parents biologiques. Ils ont commencé à vivre déjà dans des autres manifestations telluriques (pierres, arbres, animaux, etc.). Mircea Eliade considère *« que le sentiment de solidarité avec le microcosme environnant, avec le « lieu », a été un sentiment dominant pour l'homme qui se trouvait à ce stade de son évolution mentale ou, plus exactement, qui envisageait de la sorte la vie humaine. En un certain sens on peut dire que l'homme n'était pas encore né, qu'il n'avait pas encore la conscience de son appartenance totale à l'espèce biologique qu'il représentait ». (Eliade 1996 B, p. 212).*

On peut considérer plutôt que l'homme vivait encore dans le poème cosmique. La solidarité avec la nature exprimée par les hiérophanies telluriques, c'est l'une des expressions créatrices de son âme poétique. Il est bien conscient de son existence biologique, mais il refuse de concevoir sa nature sans la médiation de la transcendance. La nature n'est pas une *natura naturans*. Elle a un caractère symbolique par ses hiérophanies cosmiques. Les pierres et les minéraux font partie d'un processus sacré. Les mineurs suivent des rituels de purification pour avoir accès aux mystères de la gestation minéralogique. Les métaux sont sacrés, mais aussi les outils créés par les forgerons qui imitent les gestes exemplaires des dieux, les créateurs du monde. Tout comme la fusion des métaux pour les fondeurs, les outils sont pour les forgerons chargés d'une sexualité sacrée qui nous rappelle des hiérogamies cosmiques. La matière fondamentale de la fusion sacrée est le feu. Les forgerons, les chamans et les alchimistes sont considérés comme les maîtres du feu qui réalisent la transmutation de la matière. Dans l'imaginaire archaïque le feu représente la manifestation d'une puissance magique-religieuse capable de recréation du monde. Il symbolise l'une des manifestations de la transcendance. *« À des niveaux multiples le feu, la flamme, la lumière forte, la chaleur intérieure expriment toujours des expériences spirituelles, l'incorporation du sacré, la proximité de Dieu ». (Eliade 1996, A, p. 174).*

Tout comme les rois mythiques et les chamans, les forgerons sont des créateurs par excellence et des héros civilisateurs. Dans différentes

mythologies leur généalogie montait jusqu'aux dieux. Mircea Eliade remarque l'existence d'un complexe mythique-rituel du forgeron asiatique et sibérien attesté par la tradition de la poésie épique. Il constate aussi une certaine sympathie entre le métier de forgeron et la poésie épique dans le Proche Orient et l'Europe Orientale. D'ailleurs le forgeron, par le caractère sacré de son métier, par ses mythologies et généalogies conservées, par la solidarité avec les chamans et les guerriers, a un rôle important dans la création et la diffusion de la poésie épique. *(Eliade 1996, A, pp. 89-90).*

Gaston Bachelard commence son chapitre sur le lyrisme dynamique du forgeron par une intéressante remarque : « Le plus grande conquête morale que l'homme ait jamais faite, c'est le marteau ouvrier. Par le marteau ouvrier, la violence qui détruit est transformée en puissance créatrice ». (Bachelard, 1992, B, p. 134). Pourquoi morale ? La puissance créatrice est-elle assimilée ici à la moralité ? On peut interpréter la moralité comme un passage de la violence irrationnelle à la création ? Peut-on considérer que le forgeron vu comme méchant soit la pire des régressions ? « Nous devons essayer de retracer les rêveries du travail positif, rêveries qui sont à la base de la psychologie de la création ». (Bachelard, 1992, B, p. 135). Les rêveries du travail positif développées par l'imagination de la matière (la terre, l'eau, l'air et le feu) sont à l'origine de la morale de l'homo faber. Mais avant de devenir « éthique » l'action de l'homo faber est une manifestation po-étique. Le sentiment de puissance est ambivalent. Le marteau peut devenir une arme violente, ou un outil créateur. La violence moderne ne suppose pas l'existence des rêveries poétiques. La violence du primitif est toujours une violence chargée de sacralité. Elle est une destruction en vue d'une construction selon le modèle de la transcendance. Tous les mythes des catastrophes cosmiques sont des mythes de régénération de la nature ou du cosmos. En ce qui concerne le travail du forgeron, il est toujours un travail qui détruit d'abord pour construire ensuite selon l'imitation des modèles divins. Dans ses rêveries du travail le forgeron transforme, par l'intermédiaire du feu sacré, le chaos de la matière en cosmos. Ses actes sont accompagnés souvent de rituels et de chants de l'enclume et du marteau qui ont donné source à d'innombrables chants populaires. « Mais, comme écrit Bachelard, toute chanson humaine est trop signifiante. C'est par une sorte d'appel de la nature qu'il faut désigner les sons poétiques fondamentaux ». (Bachelard, 1992, B, p. 139). Les forgerons sont des architectes, danseurs,

poètes, musiciens, sorciers, guérisseurs. Ils sont des créateurs qui connaissent les secrets magiques du métier. Les mots de leurs chants sacrés possèdent une force magique créatrice, une sort d'hiérophanie du travail.

Tout comme le forgeron, l'alchimiste continue les rêveries primordiales de l'*homo faber* de la transmutation de la matière. Par la sacralité de la nature l'alchimiste croit qu'il peut obtenir la Pierre Philosophale. Le concept de transmutation alchimique est le résultat de la croyance dans la possibilité de changer la Nature par le travail humain. Le rêve des alchimistes de maîtriser la Nature et le Temps est réalisé par les sciences physiques-chimiques modernes, mais avec un prix à payer. Si pour l'alchimiste la nature était encore une source d'hiérophanies, la science moderne se développe par la désacralisation de la Nature. Le forgeron, le chaman, l'alchimiste étaient préoccupés de la régénération du temps par le rituel de la mort et de la renaissance initiatique. L'homme moderne est dominé par les religions du temps historique pour lesquelles le travail à l'état pur, démembré en heures et unités d'énergie, devient un but en soi. La désacralisation du travail constitue un malheur pour le monde moderne, concluait Mircea Eliade. Il ne s'agit pas d'être un anti-moderne ou de faire l'éloge des sociétés archaïques, mais d'attirer l'attention sur l'avenir imprévisible du nouveau type de civilisation inauguré par le mythe du progrès de la technique.

En guise de conclusion

Dans sa conférence au XVIII-ème Congrès de philosophie, à Montréal en 1983, le philosophe des sciences Mario Bunge attirait l'attention sur la « créativité destructive » de la technique et de la technologie. Il plaidait pour une techno-éthique des responsabilités morales des hommes de sciences, ingénieurs et hommes d'affaires (y compris les politiciens). Les termes de « éthique de la technologie », « techno-éthique », éco-technique », etc. sont aujourd'hui le résultat nécessaire des positions critiques de la philosophie morale concernant la « créativité destructive » de la technique moderne. Le problème est-il de savoir jusqu'à quel point les hommes de science, les ingénieurs et les hommes d'affaires sont des créateurs ou de simples outils ? Dans les tragédies humaines collectives (chômage, pauvreté, inégalité, oppressions, guerres, destructions de la nature, dépréciations de la culture, etc.) ils sont

impliqués comme des professionnels et ils représentent de simples outils du pouvoir de l'empire économique et financier. Mario Bunge parle d'une responsabilité sociale extra-professionnelle de ces catégories de spécialistes concernant les dérapages de la technique moderne. En ce sens il propose huit directions d'action du technologue : le contrôle moral et social de la technologie ; le développement de la bonne technologie ; la responsabilité personnelle pour tous ses projets, recommandations et exécutions technologiques ; la responsabilité pour le bien publique ; le technologue qui contribue à la qualité de la vie doit être considéré comme un bienfaiteur publique par rapport à celui qui est une menace pour la qualité de la vie, qui lui peut être considéré comme un criminel publique ; les grands projets technologiques supposent la participation d'équipes d'experts pluridisciplinaires et de scientifiques du domaine des sciences sociales appliquées, mais aussi le contrôle rigoureux de la société ; le technologue doit partager le pouvoir avec le *manager* et l'homme politique ; la contribution du technologue est requise pour construire une techno-éthique, science de la conduite correcte et efficace. *(Bunge 1984, pp. 432-433).* Pour une évaluation adéquate de l'action des scientifiques et des technologues, le philosophe propose la création d'une théorie scientifique de la valeur et une éthique de cette théorie. C'est-à-dire qu'on a besoin d'une science qui peut évaluer les activités des sciences appliquées et des technologies. En ce qui concerne l'éthique, il considère qu'on ne peut pas faire appel aux axiologies et aux éthiques traditionnelles. Il est nécessaire de construire de nouveaux codes moraux adaptés aux caractéristiques des sciences et des technologies contemporaines. *(Bunge 1984, pp. 452-453).*

Sans doute, les réflexions du philosophe des sciences qu'est Mario Bunge sur la techno-éthique et sur les responsabilités du scientifique et du technologue ne sont pas singulières. Le problème est de savoir si les sciences et les technologies trouvent en elles- mêmes les valeurs ontologiques de l'action et la nouvelle éthique de la technique. Peut-être que l'essence de la technique, comme l'écrit Martin Heidegger, n'est pas dans la technique même comme un dispositif instrumental pour effectuer une fin. Toutes les conceptions instrumentales-anthropologiques de la technique partent dans leurs considérations sur la technique de la sphère de l'instrument de l'action. Pour le philosophe allemand la technique n'est pas la même chose que l'essence de la technique et la *technè « ne désigne pas seulement le faire de l'artisan et son art, mais aussi l'art au sens élevé du mot et les beaux-arts. La technè fait partie du pro-duire, de la poièsis ; elle est quelque chose de*

« poiétique ». (Heidegger 2006, p.18). La technique moderne est moins une pro-duction dans le sens du poiétique, mais bien plutôt une livraison et une domination de la nature. Heidegger ne donne pas une réponse « éthique », une solution au problème de la « créativité destructive ». Il cherche la question fondamentale de l'essence de la technique au-delà des considérations essentialistes d'une techno-éthique. Le sens de la technique ne se trouve pas en elle-même. *« La réflexion essentielle sur la technique et l'explication décisive qui l'accompagne doivent avoir lieu dans un domaine qui, d'une part, soit apparenté à l'essence de la technique et qui, d'autre part, n'en soit pas moins foncièrement différent d'elle. L'art est un tel domaine ». (Heidegger 2006, p. 47).* Pourquoi faut-il faire appel à l'art pour chercher le sens de la technique ? Parce qu'à l'origine *technè* était un dévoilement pro-ducteur et qu'ainsi il faisait partie de la *poièsis*. Le nom de *poièsis* fut finalement donné à tout l'art du beau (poésie, la chose poétique).

L'expérience du sacré, c'est d'abord une expérience poétique (qui fait partie de la *poièsis*), c'est une rêverie primordiale de l'invisible qui se retrouve dans toutes les hiérophanies cosmiques. Celles-ci ne sont que des expressions de la poétisation du cosmos de l'homme rêveur. L'*homo faber* est un pro-ducteur dans le sens de la *poièsis*. Son existence est fondamentalement liée à la rêverie poétique de la transcendance. Les *managers* et les technologues de la « création destructive » d'aujourd'hui peuvent être assimilés à une sorte de forgerons méchants. Par eux l'être poétique de l'*homo faber* est occulté. Elle se retire comme un *deus otiosus*. L'homme contemporain a besoin d'une anamnèse, d'une réintégration dans son destin d'être *humanus*. La question est de savoir s'il peut encore retrouver la voie vers le sacré poétique du travail. De même que le sens de la technique ne se trouve pas dans la technique elle-même, le sens de l'éthique de l'utilisation de la technique ne se trouve pas dans l'éthique, mais dans la *po-éhtique* du travail qui est à l'origine une poétique du sacré, c'est-à-dire une rêverie poétique de l'invisible.

References

Bachelard, G.(1992) A, *L'air et les songes*, Librairie José Corti, Paris.
Bachelard, G. (1999) *La poétique de la rêverie*, PUF, Paris.
Bachelard, G. (1992) B, *La terre et les rêveries de la volonté*, José Corti, Paris.
Bunge, M. (1984) *Science et philosophie*, Ed. politica, Bucarest.
Eliade, M. (1996) A, *Forgerons et alchimistes*, Humanitas, Bucarest.
Eliade, M. (1996) B, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris.
Eliade, M. (1995) *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris.
Heidegger, M. (2006)…L'homme habite en poète… et La question de la technique, in *Essais et conférences*, Gallimard, Paris.
Thom, R. (1992) La Transcendance démembré, in Pinchard, Bruno, *La raison dédoublé*, Aubier, Paris.

Mircea Eliade. Initiation as a Paradoxical State

[Mircea Eliade. Iniţierea ca stare paradoxală]

Monica DOMNARI
Romanian Grammar and Litterature Teacher
Iaslovăţ School of Suceava

Abstract:

The interest of the present work is oriented towards the understanding of the spiritual geography of India, which is the spring from which Mircea Eliade's main ideas will start flowing: authenticity, myth, ritual or symbol, the sacred and the profane, as well as the notion of 'the coincidence of opposites'– the key link in the chain that connects the articulation and the understanding of the other terms in a single logical construct. India and the discovery of the creative fecundity of paradox provide a sketch of the theoretical "morgue" wherefrom the research begins. The next step of the work will focus on several novellas, in whose structure we intend to examine the coincidentia oppositorum mythical pattern: Metaphysical knowledge and paradox in The Secret of Dr. Honigberger and Serampore Nights, respectively The Bridge Ontology, Knowledge and Ritualization. I have analysed the inner profile of the characters, the initiation phenomenology and the striking experiences of their destiny. We speak here of Zerlendi and the Yoga endurance method and of the lesson of non-reality and time experienced in their hypostasis.

Keywords:

Mircea Eliade, initiation, coincidentia oppositorum, paradox, The Bridge, The Secret of Dr. Honigberger, Serampore Nights.

Destinul cultural al autorului *Istoriei credinţelor şi ideilor religioase* nu poate fi „negociat" în afara unei tentative de înţelegere din prisma acestui element cu valoare cardinală, spiritualitatea indiană, care va marca adânc şi pentru totdeauna gândirea eliadescă, deopotrivă în ceea ce priveşte latura ştiinţifică, cât şi în cea literară. Însemnele acestor noi amprente interioare se vor cristaliza de-a lungul timpului, semne-revelaţie ale procesualităţii devenirii, însoţind vizibil sau în taină întreaga sa perspectivă filosofică.

În urma celor trei ani încheiaţi, pe plan ştiinţific, rezultatul şederii în India s-a concretizat în teza sa de doctorat, *Yoga. Essai sur les origines de la mistique indienne,* 1936, reluată şi îmbunătăţită ulterior, în 1948, apoi 1954, cu titlul final de *Yoga. Liberté et immortalité.* Însă această experienţă indiană avea să fie prelungită ca un spaţiu magic, fără ieşire, în chiar traiectul existenţial, deci implicit cultural, al autorului, constituind, prin sine, un moment al mutaţiei interioare, amplu deschis spre totalitatea destinului său. Conceptul de *coincidentia oppositorum* l-a preocupat pe Mircea Eliade încă din timpul elaborării acestei lucrări. În textul final, *Yoga. Nemurire şi libertate* noţiunea vine a desemna – prin însuşi caracterul său ambiguu şi totodată polivalent – starea de eliberare la care ajunge iniţiatul. Yoghinul se străduieşte să „răstoarne" comportamentul omului obişnuit, efectuând exact contrariul a ceea ce impune condiţia umană. Transcenderea condiţiei umane, renaşterea la un mod de a fi necondiţionat, implică atingerea unei stări în care contrariile, odată asumate, sunt depăşite, sau după cum remarca Eliade, coincid. Iniţiatul participă deplin la această fenomenologie a paradoxului care se împlineşte în propria-i viaţă, întrunind în sine deopotrivă atributele divine, spre condiţia cărora aspiră, dar continuând a rămâne sub strânsoarea timpului, deşi acesta nu mai are efect asupra trupului: „Evident, situaţia sa este paradoxală: căci deşi se află în viaţă, este liber; are un corp şi totuşi se cunoaşte pe sine; trăieşte în durată şi participă în acelaşi timp la nemurire; coincide, în sfârşit, cu întreaga Fiinţă deşi nu-i decât un fragment...De data aceasta coincidenţa nu este simbolică, ci concretă, experimentală. Yoghinul transcende contrariile şi reuneşte, într-o experienţă unică, vidul şi preaplinul, viaţa şi moartea, fiinţa şi nefiinţa"[1]. Iniţiatul, *jivan-mukta*, constituie prin sine însuşi o realizare a acestei *coincidentia oppositorum*; el vieţuieşte într-un „prezent etern", dar este un „eliberat în viaţă", trăieşte detaşat de conştiinţa personală,

[1] M. Eliade, *Yoga. Nemurire şi libertate*, trad. Walter Fotescu, Humanitas, Bucureşti, 2006, p. 104 ş.u.

alimentată de propria istorie, însă dobândeşte „conştiinţa martor, care este luciditate şi spontaneitate pure”[2]. De asemenea, cel care practică tantra este capabil să atingă coincidenţa contrariilor „la toate nivelurile, implicit şi explicit, Vieţii şi ale Conştiinţei. Scopul final al doctrinei tantrice este unirea celor două principii polare, Shiva şi Shakti, în propriul corp”[3]. Tocmai graţie acestei unificări a contrariilor, yoghinul se ridică la o stare de necondiţionare şi libertate, experienţă paradoxală situată dincolo de cunoaşterea profană. Fiind lipsit de determinări temporale şi istorice, el reintegrează în centrul fiinţei, prin acea stare de „indiferenţă”, de nemişcare, cunoaşterea unificatoare, instalându-se deasupra cunoaşterii distinctive, separative, subiect-obiect şi regăsind astfel plenitudinea şi beatitudinea originară. O altă modalitate de „ieşire din timp”, implicit de căutare a eliberării de moarte, nu prin exerciţii ascetice şi prin abolirea orizontului temporal, ci printr-o puternică ancorare într-însul, este cea proclamată de *Bhagavad-Gita*[4]. Aceasta, prin valorizarea paradoxală a acţiunii, rezolvă doza de contradictoriu specifică oricărei condiţii umane: trăirea în timp şi neacapararea ei de către câmpul temporalităţii.

Dar nu doar condiţia umană reprezintă solul unei permanente lupte de a reuni orientări contradictorii, ci însăşi divinitatea este conotată de către spiritualitatea indiană prin acest interesant fenomen al *coincidentiei oppositorum*, simbol al totalităţii şi al coexistenţei principiilor de semne diferite. În *Mitul reintegrării* (1942) autorul semnalează aplecarea distinctă a acestui popor spre reprezentarea ambivalentă a atributelor divinităţii, prin conjugarea deopotrivă a însuşirilor antitetice. Deşi descoperită în spiritualitatea indiană, tendinţa reconcilierii opuselor caracterizează, implicit sau explicit, toate culturile şi civilizaţiile arhaice. Specificul indian apare însă în ceea ce priveşte conştientizarea şi frecventa abordare a problemei, căci nevoia de a transcende contrariile, de a aboli polaritatea care caracterizează fiinţa umană în vederea atingerii realităţii ultime, devine preocuparea obsedantă a spiritului indian[5]. În *Tratat de istorie a religiilor* (1949) Eliade se opreşte asupra aceluiaşi subiect, ajungând la concluzia faptului că această noţiune de „*coincidenţia oppositorum* este una dintre modalităţile cele mai arhaice prin care s-a exprimat paradoxul realităţii

[2] *Ibidem,* p. 366.
[3] M. Eliade*, Mefistofel şi androginul,* trad. Alexandra Cuniţă, Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 111.
[4] *Bhagavad-Gītā,* trad. S. Al-George, Herald, Bucureşti, 1998, p. 53.
[5] M. Eliade, *Mitul reintegrării*, Humanitas, Bucureşti, 2003, p. 50.

divine"[6]. Astfel, recunoaşte în fascinaţia pentru *coincidentia,* nostalgia unităţii primordiale, a eternului omenesc dintotdeauna: „Dintr-un anume punct de vedere, se poate spune că credinţele ce implică *coincidentia oppositorum* trădează nostalgia unui Paradis pierdut, nostalgia unei stări paradoxale în care contrariile coexistă fără a se înfrunta şi unde pluralităţile configurează aspectele unei misterioase Unităţi"[7]. Acest adevăr ascunde o formulă de recunoaştere a Realităţii, a ceea ce este esenţial şi adevărat în structurile mitice, altfel spus, o modalitate prin care lumea profană găzduieşte zăcăminte primare ale sacrului manifestat.

Existenţa celor două structuri este, pentru autorul *Istoriei religiilor*, ea însăşi de ordinul unei coincidenţe a contrariilor, relaţia sacru-profan definindu-se nu ca una de tip dualistic, ci paradoxal. Hierofania revelează această contradictorie venire laolaltă, prezenţă în acelaşi obiect, care se manifestă prin „coexistenţa esenţelor contradictorii...orice hierofanie, chiar şi cea mai elementară, reprezintă un paradox. Exprimând sacrul, un obiect oarecare devine *altceva*, fără a înceta să fie el *însuşi*..."[8]. Realitatea sacrului se limitează pe sine, misterul însuşi, într-un sens paradoxal, adânc, se relativizează, „se limitează în coborârea sa spre om, în înţelesul că, situat dintr-o anumită perspectivă pe acelaşi nivel de realitate cu acesta, se face prezent şi îl provoacă pe om", devine asimilabil, „intrând în istorie"[9]. Raportul sacru-profan nu poate fi tradus în termeni conceptuali decât pritr-o relaţie paradoxală. Pe de o parte, sacrul şi profanul se află în termeni de totală opoziţie implicând esenţe total diferite, pe de altă parte, vorbim despre necesitatea sacrului de a fi intermediat de lumea profană, fără de care nu poate exista, inclusiv manifesta. Esenţa paradoxului, remarcă inteligent John Valk, dezvăluie dublul caracter de contradicţie şi de complementaritate a hierofaniei[10].

Conchizând, Eliade utilizează această noţiune, cu tradiţie teologică şi filosofică, de *coincidentia oppositorum* drept un auxiliar metodologic. Interesul autorului nu este unul teologic, căutând prezenţa unei anumite realităţi inefabile în spatele mecanismului lumii. Dimpotrivă, conceptul

[6] M. Eliade, *Tratat de istorie a religiilor,* trad. Mariana Noica, Humanitas, Bucureşti, 1992, p. 383.
[7] M. Eliade, *Mefistofel*..., op. cit. , p. 115.
[8] M. Eliade*, Sacrul şi profanul,* Humanitas, Bucureşti, 2005, p. 13.
[9] J. M. Velasco, *Introducere în fenomenologia religiei,* trad.C. Bădiliţă, Polirom, Iaşi, 1997, p. 89.
[10] J. Valk, „*The concept of* coincidentia oppositorum *in the thought of Mircea Eliade*", *Religious Studies*, 1992, vol. 28, nr. 1, pp. 31-41.

devine, în gândirea autorului, un principiu de lucru, terenul care face posibilă articularea sacrului, noţiune puţin abstractă, dar necesară demersului de configurare a suitei sale de preocupări. Importanţa limbajului însuşi tinde a se diminua substanţial în această definire, logica paradoxului fiind singura care poate articula realitatea, deşi nedeplin, fără a o dezminţi. Referindu-se la stadiul final în care ajunge yoghinul, Eliade afirma: „Acest moment ar fi dificil de conceput altfel decât ca pe un paradox; căci odată ajunşi acolo nu am mai putea să precizăm în niciun fel în ce măsură mai poate fi vorba de contemplarea Sinelui sau de o transformare ontologică a omului"[11]. Conceptul însuşi de *coincidentia,* după cum atent intuieşte un exeget, desfide logica obişnuită, descriptivă care urmează unei decodificări raţionale, în favoarea unui aparent extrem limbaj ambiguu ce ascunde substanţa unei exprimări polifonice şi conotative. *Coincidentia oppositorum* privilegiază paradoxul şi contradicţia, ridicându-le la un nivel de realitate în care acestea coincid şi sunt depăşite[12]. Înţelegerea devine posibilă, de pe nivelul nostru de realitate, doar prin semnalarea acestei gândiri paradoxale, ireductibilă la categoriile noastre de judecată.

Experienţă metafizică şi paradox în *Secretul doctorului Honigberger şi Nopţi la Serampore*

Filonul „oriental" al acestor nuvele nu este ilustrat, cum ar fi de aşteptat, de o entitate geografică, India propriu-zisă, ci dimpotrivă, e proiectat ca *drum*, *topos* al iniţierii prin contactul cu gândirea de tip mistic indian. Mutaţia fundamentală produsă odată cu aceste nuvele în arta şi stilul scriitorului se va perpetua până în ultima perioadă a vieţii, fiind vizibilă atunci când vorbim de tematică, una de ordin metafizic, cu invariantele care vor însoţi fiecare exerciţiu literar: „ieşirea din timp", dialectica sacrului în profan, gama mitico-simbolică: rătăcirea labirintică, maşina, visul, de noţiuni precum „creştinism cosmic", „*coincidentia oppositorum*", conceperea unui model hagiografic indian, precum Anisie din *Noaptea de Sânziene*, sau Andronic din *Şarpele* etc. Suflul de spiritualitate indiană este însă orientat personal, prin imixtiuni ale vastei culturi eliadeşti,

[11] M. Eliade, *Yoga...,op. cit. ,* pp. 103-104.
[12] B. G. Silion, „*Coincidentia oppositorum.* Modelul discursului indirect liber în gândirea lui Mircea Eliade" în *Idei în dialog*, februarie 2009, p. 11.

incluzând şi sferele de influenţă ale eseisticii spaniole, gen Miguel de Unamuno şi Ortega y Gasset, promotorii autenticismului, sau influenţa maestrului Nae Ionescu.

După cum aprecia într-un studiu Nicolae Steinhardt, fantasticul oriental se pliază pe descifrarea simbolurilor lumii înconjurătoare, autorul lumii fantastice nefiind un creator al lumii reale, ci un cercetător al acesteia, al legăturii lui cu necreatul[13]. Acestui din urmă tipar cadrează şi proza lui Mircea Eliade, „nuvelele cu tâlc" fiind situate undeva la împletirea realului cu „nodurile şi semnele" unei alte realităţi. Lumea fenomenală devine „semnificant" al celei trasmundane, teren de aprofundare şi apropiere de semnificaţiile ultime, esenţiale. Din acest punct de vedere, arta narativă lasă cititorului neliniştea căutării, ancorându-l în mrejele interogativităţii şi reflexivităţii, opacităţile, coincidenţele, recurenţele clarificându-se doar parţial în decursul lecturii.

Dimensiunea interioară a libertăţii. *Secretul doctorului Honigberger*

Nuvela aduce în centrul său, mai întâi ca pretext şi totodată drept metodă abilă de captare a atenţiei, taina straniului personaj-emblemă, atestat istoric, doctorul braşovean Honigberger. Inserarea unei atmosfere stranii *ab initio,* prelungirea misterului pe parcursul derulării fluxului narativ, schimbarea radicală a centrului de atenţie şi conservarea unei intensificate incertitudini chiar la final devin expresia impecabilei arte narative eliadeşti. Coordonatele spaţio-temporale (aparente) plasează acţiunea în acelaşi binecunoscut Bucureşti interbelic, „toamna anului 1934", evenimenţialul articulându-se apoi în tărâmul „real" al îndepărtatei Shambala - denumirea în limba sanscrită a termenului de „tărâm nevăzut", care a fost şi primul titlu acordat nuvelei - care poate fi chiar un alt „personaj", plasată mai mult metaforico-simbolic în nordul Indiei.

Naraţiunea debutează *in medias res*, invitaţia unei necunoscute adresată „naratorului reprezentat" de a cerceta colecţia soţului, dispărut de acasă pe 10 septembrie 1910, în principal monografia neîncheiată dedicată doctorului sas. Astfel, deşi se porneşte de la interesul acordat acestui personaj - motiv din punct de vedere naratorial şi sursă de fascinaţie pentru Zerlendi, pilonul nuvelei îl reprezintă doctorul Zerlendi şi

[13] N. Steinhardt, *Prin alţii către sine. Eseuri vechi şi noi*, Eminescu, Bucureşti, 1988, p. 210.

experienţele sale spirituale. Compoziţional, nuvela este structurată în două mari sectoare: momentul premergător aflării jurnalului (capitolele I-IV) şi revelaţia propriu-zisă a acestuia (V-X). Portretul lui Zerlendi e reconstituit la început mediat, prin intermediul povestirilor soţiei acestuia, urmând ca biografia spirituală să fie întregită prin acces direct, odată cu descoperirea şi lectura jurnalului. Sub umbrela aparentă a senzaţionalului se aşează nu doar insolitul temei, ci şi configurarea unei ambianţe a cadrului, care ascunde şi cheamă deopotrivă o veritabilă geografie a sacrului, prin ecouri care configurează apariţia unui *dincolo*, a unei revelaţii ce stă să se producă şi totodată se amână.

Eliberarea din mirajele *mayei* şi tehnicile yoga; „*suportarea contrariilor*"

Jurnalul lui Zerlendi, bine camuflat, scris cu litere sanscritice îi cade în mână naratorului-personaj în timp ce explora caietele cu note ale biografiei lui Honigberger. Având ca punct de plecare taina lui Honigberger - cumulând la început rolul de metodă, de fascinaţie necesară debutului, („scrisoarea lui Honigberger îmi dovedea că lucrurile acestea pot fi înfăptuite şi asta îmi da mereu curaj"[14]), pentru ca ulterior Zerlendi să aibă revelaţia ratării, a pierderii doctorului sas în drumul pe care-l urma, cale pe care nu se poate merge decât până la capăt - Zerlendi se deschide el însuşi în parcurgerea propriului itinerar al desăvârşirii interioare, practicând metoda yoghică. Iniţierea se înfăţişează ca o stare ea însăşi paradoxală, în care conştiinţa participă simultan la două planuri aparent incompatibile, planul relativ, lumesc şi cel al absolutului, al sacrului. Finalitatea va ilustra atingerea Shambalei, tărâmul nevăzut, în care va păşi după îndelungi exerciţii spirituale, dirijate către aproprierea unui mod de a fi necondiţionat, liber. „Am început cele dintâi experienţe în ziua de 1 iulie 1907. Cu săptămâni înainte, făcusem un examen sever de conştiinţă şi renunţasem la tutun, alcool, carne, cafea, ceai şi toate celelalte...pentru ca numai după ce dobândeşti cele dintâi puteri şi-ţi cad brusc vălurile de pe ochi, îţi dai seama cât de mare e ignoranţa oamenilor şi ce dureroasă iluzie îi păcăleşte zi cu zi, până în pragul morţii"[15]. Asceza se asociază unei prime etape de „suportare a contrariilor", de a face exact contrariul a ceea ce

[14] M. Eliade, *Secretul doctorului Honigberger*, Humanitas, 2004, p. 42.
[15] *Ibidem,* pp. 42-43.

natura forţează şi de a dobândi controlul de sine, prin care subiectul poate lua autoritate asupra simţurilor sale. Renunţarea capătă aici conotaţii pozitive: „Lupta are un caracter magic, învingerea oricărei tentaţii înseamnă însuşirea unei forţe, a-şi extinde puterea asupra lucrurilor la care renunţase”[16]. Iniţiatul se refuză vieţii profane în credinţa existenţei unui *altceva*, unui mod de a fi sacru, a unei capacităţi de a-ţi cunoaşte sufletul. După cum precizează autorul *Istoriei credinţelor şi ideilor religioase,* asceza nu are alt scop decât acela de a rupe legăturile care unesc spiritul cu lumea, de a elibera omul de ignoranţă, neştiinţa fiind o formă de uitare a sinelui[17]. În gândirea indiană, ignoranţa (*maya*) deţine o dublă funcţie, ambivalentă: pe de o parte ea antrenează, prin năluciri, în nenumărate existenţe, nucleele *karmice* şi proiectează sufletul în suferinţă; generează şi susţine Cosmosul, pregătind eterna reîntoarcere a existenţelor. Lumea însăşi este considerată „marea iluzie”, o creaţie subiectivă a inconştientului sau „proiecţia cosmologică a lui Brahman”, căreia ignoranţa noastră îi oferă realitate ontologică. Cosmosul poartă amprenta profanului, el cunoaşte devenirea, se transformă, moare şi dispare în ultimă instanţă, probă veritabilă a nesacralităţii lui. Prin urmare, fiinţa umană trebuie să rupă solidarizarea cu acesta, întreţinerea relaţiilor cu ceea ce reprezintă nefiinţa, lumea, viaţa, ducând la decăderea sufletului în starea de sclavie şi suferinţă. Singura realitate ontologică este fiinţa pură, situată dincolo de *maya* şi de experienţa umană, „*sat* (esse), *ātman*, Unul, egal cu sine, imobil, autonom, fără devenire”[18], dar deopotrivă „multiplă, în eternă devenire, creatoare de infinite forme”[19]. Creaţia este acceptată de spiritualitatea indiană, fără însă a fi considerată realitate ultimă, fără ca sufletul să se lase dominat de ea. Calea către libertate comportă, în mod necesar, o desolidarizare de viaţa profană. Pe de altă parte, iluzia deţine o funcţie creatoare, care îl ajută pe om să-şi realizeze scopul suprem, mântuirea sufletului, autonomia absolută[20], căci: „cu cât omul suferă, e mai solidar cu Cosmosul, cu atât creşte în el dorinţa de eliberare de ignoranţă şi durere”[21], acest mijloc slujind eliberării de suferinţă.

---

16 M. Eliade, *Yoga*...,op. cit. , p. 64.
17 *Ibidem*, p. 17.
18 M. Eliade*, Insula lui Euthanasius,* Humanitas, Bucureşti, 2003, p. 66.
19 M. Eliade, *Insul*a…, op. cit , p. 66.
20 *Ibidem,* pp. 68-70.
21 M. Eliade, *Yoga...op. cit. ,* p. 21.

Experinţa lui Zerlendi îmbină, în permanenţă, în acele însemnări diaristice întinse pe aproape patru ani, cele două laturi, dimensiunea teoretică, lecturile din mistica indiană, cu experimentarea, cu ancorarea lor în orizontul propriei trăiri. Cunoaşterea nu are în tradiţia indiană un scop exterior, pur informativ, nu este una intelectuală. Dimpotrivă, ea se revendică de la domeniul revelaţiei, al participării, metafora trezirii care „dezvăluie esenţa spiritului...dezvăluie imediat realitatea"[22]. Vorbim astfel despre o cunoaştere metafizică ce dobândeşte o funcţie soteriologică, a realităţilor ultime, unde adevărul nu este preţios în sine, ci devine de folos scoaterii omului din mreaja iluziilor lumii fenomenale. Ecuaţia cumulează, după cum arăta Eliade în savantul tratat de *Yoga*, „cunoaştere, meditaţie, soteriologie"[23], conjugare de acţiune şi asceză, calea pe care va merge şi personajul Zerlendi. Fiinţa umană răspunde dimensiunii macrocosmice prin intensificare, prin regăsirea propriului centru. După cum observa un specialist de talie universală, utilizând distincţia pentru punctele de vedere numite „darsane" din cadrul gândirii religioase indiene, care departe de a fi cadrate sub umbrela religiilor, nu se adecvează termenului actual de „filosofie", noţiunea care le va cuprinde în sfera sa este aceea de *Philosophia Perennis*: „Metafizica se deosebeşte şi mai mult de filozofie prin faptul că are un scop pur practic. Metafizica nu este o căutare a adevărului de dragul adevărului...căutarea este dusă la bun sfârşit numai când căutătorul a devenit obiectul căutării sale...De aceea, în opinia hindusului, textele vedāntine nu au fost niciodată înţelese cu adevărat de savanţii europeni, decât la nivel verbal şi gramatical, savanţi ale căror metode de cercetare sunt declarat obiective şi neutre. Vedānta poate fi cunoscută numai în măsura în care a fost trăită"[24]. Un asemenea model are în vedere şi Eliade în construirea personajului Zerlendi - un corespondent în *Nopţi la Serampore* fiind Suren Bose - împletirea erudiţiei şi a cunoaşterii de tip experimental, lupta împotriva ignoranţei, a neştiinţei luând acel caracter de trezire, de eliberare.

Eliberării de ignoranţă îi urmează desprinderea de rău şi de durere, acţiuni devenite acum exterioare spiritului. Paleta de acţiune a ascezei creşte, Zerlendi, cel care aspiră la autonomie spirituală, trece la ritmarea respiraţiei, o formulă a perfectei echivalări a inspiraţiei şi a expiraţiei

[22] *Ibidem,* p. 35.
[23] *Ibidem,* p. 23.
[24] A. K. Coomaraswamy, *Nimicirea de sine sau eliberarea divinului din noi*, trad. Al. Anghel, Herald, Bucureşti, 2005, pp. 14-18.

numită *pranayama*, cu care debutează propriu-zis tehnica yoga. Aceasta este urmată de concentrarea minţii într-un singur obiect: „În timp ce priveam, gândeam asupra focului, îl *asimilam*, pătrunzând cu mintea în propriul meu trup, identificând toate combustiile din el”[25]. Asceza se asociază meditaţiei, ca instrument prin care se poate pătrunde în ceea ce constituie esenţa lucrurilor. În spiritualitatea indiană, viaţa adevărată exclude mişcarea - atribut al creaţiei - ea e sinonimă repaosului, stării pe loc, fixării. Retragerea din lumea multiplicităţii exterioare trebuie să se conjuge cu depăşirea multiplicităţii lumii interioare, prin focalizarea tuturor facultăţilor într-un singur obiect. Idealul constă în unificarea respiraţiei şi a conştiinţei, funcţiile cele mai importante ale vieţii. În acelaşi tratat de *Yoga,* autorul indică cinci planuri ale conştiinţei: starea instabilă, cea confuză, ambele specifice omului de rând, alternanţa instabilitate-stabilitate, în care debutează acţiunea de fixare a atenţiei, conştiinţa fixată asupra unui punct şi cea complet înfrânată, obţinută prin asceză şi meditaţie[26]. Munca asupra conştiinţei are drept scop eliminarea şi anularea a ceea ce este profan, a neatenţiilor, automatismelor - automatismul fiind opusul ideii de libertate - şi dinamismului psihomental declanşat de ignoranţă, printr-o proiectare în exterior. Fluxul psihomental este barat, controlându-se în acelaşi timp starea senzorială şi activitatea subconştientului, luat în stăpânire prin asceză. Detaşarea de experienţa psihomentală, deci de personalitate, ilustrează un punct important al cuceririi de sine. În mentalitatea indiană personalitatea reprezintă chintesenţa fluxului vieţii psihice, viaţă exterioară spiritului. Prin urmare, cel care aspiră la autonomie trebuie să se detaşeze de tot ce se remarcă a fi expresia unei individualităţi. Accentul cade pe stăpânirea de sine în detrimentul afirmării de sine. Personalitatea este astfel sacrificată în favoarea unui sine care devine treptat liber, nemaisubordonându-se senzaţiilor, acţiunea sinelui psihologic. Eliberarea de sine prin „nimicire de sine” – în termenii lui Coomaraswamy - devine expresia a ceea ce „analiza oceanografică” numea „autenticitate”, ieşirea din limitele şi condiţionările temporal-istorice ale conştiinţei, în fond, ieşirea din individualitate. Aceasta se definea în contrapondere cu „originalitatea”, expresia unui individualism exacerbat, cu „ceremonialul, tehnica şi fonetica inerentă...”[27]. Influenţa indiană asupra sistemului de

[25] M. Eliade, *Secretul...op. cit.*, pp. 46-47.
[26] M. Eliade, *Yoga...op. cit.*, p. 42.
[27] M. Eliade*, Oceanografie,* Humanitas, Bucureşti, 1991, p. 126.

gândire a lui Eliade se vădeşte încă din prefaţa acestei lucrări, care se vrea a fi una de înţelegere, în opoziţie cu una de gândire. Alte idei precum tripticul autenticitate-impersonalitate-universalitate, cunoaşterea directă ca rezultat al experienţei personale sunt consecinţa itinerariului indian.

Revenind la concentrarea într-un singur punct, identificarea lui Zerlendi cu focul, a obiectului cu subiectul, se observă ajungerea subiectului în ipostaza contemplării de sine. El se sustrage de la simţirea prezenţei propriului corp prin practicarea unui soi de „neutralitate a simţurilor”[28]. Eliade identifică, în această etapă, o primă înfăptuire a totalizării condiţiei umane, a transcenderii contrariilor.

Transcenderea contrariilor: necondiţionatul şi reflexia acestuia în lume: dispariţia fizică

Instabilitatea experienţelor sale, trăirea paradoxală culminează cu parcurgerea unei noi etape din itinerariul eliberării de sinele psihologic. Unificarea stărilor de conştiinţă, realizarea „conştiinţei continue”, însumând verificarea stărilor proprii somnului, fără pierderea lucidităţii, atingerea stării de a fi „treaz în somn”. Această experienţă este descrisă ca o luare în posesie a propriului corp, a subconştientului şi a fluxului mental, în care adâncirea în sine creşte şi se prelungeşte în toate cele patru modalităţi ale conştiinţei: conştiinţa diurnă, a somnului cu vise, a somnului fără vise şi în conştiinţa cataleptică. Odată cu unificarea conştiinţei, Zerlendi se iniţiază în experienţele luminii interioare, sinonime cu vederea, celebrarea recunoaşterii propriului sine individual, a fiinţei adevărate, *ātman*: „sentimentul că lumea de lângă mine se schimbă şi nu mai seamănă în nici un chip cu lumea conştiinţei diurne...totuşi, parcă mă aflam într-un alt spaţiu, unde nu mai era nevoie să priveşti ca să poţi vedea, iar eu vedeam schimbându-se treptat odaia în care mă aflam, obiectele, formele, culorile”[29]. Ulterior, el are revelaţia „gândirii care era una...nu-mi mai simţeam deloc corpul ... lucrurile păreau ca şi cum ar fi curs necontenit, fără ca profilul lor să se altereze totuşi prea mult...lucrurile curgeau ... se apropiau şi se depărtau fără voia lor”[30]. „Cota” maximă de trăire este atinsă în ceea ce mistica indiană consacră cu denumirea de *samyama*,

[28] M. Eliade, *Yoga*...op. cit. , p. 65.
[29] M. Eliade, *Secretul*..., op. cit. , p. 46.
[30] *Ibidem,* p. 47.

ajungerea la o nouă dimensiune ontologică, obiectele înseşi fiind asimilate în cunoaştere. Meditaţia atinge staza, o stare a gândirii în care aceasta suprimă iluzia şi imaginaţia. Obiectul i se face cunoscut în obiectualitatea sa, în nuditatea lui existenţială, abandonându-se aspectul exterior sau orice percepţie: „stare contemplativă în care gândirea percepe imediat forma obiectelor, ... obiectul se dezvăluie în sine, în ceea ce are el esenţial, ca şi cum ar fi golit de sine. Există o coincidenţă între actul şi obiectul mediaţiei ... acest obiect nu i se mai înfăţişează conştiinţei în relaţiile care-l delimitază şi-l definesc ca fenomen, ci ca şi cum ar fi golit de sine"[31]. În continuare, savantul Eliade explică importanţa experimentării acestei etape spirituale; trecerea se face dinspre contemplaţie spre enstază, „de la cunoaştere la stare". Are loc o ruptură de nivel, în sensul asimilării de către cunoaştere a realului, nivel suprarațional, în care se trece de la *a fi* la *a cunoaşte*. Acestea nu se mai găsesc într-un raport disjunctiv una faţă de alta, dimpotrivă, poate avea loc „fuziunea tuturor modalităţilor fiinţei", într-o cunoaştere unificatoare. În cazul lui Zerlendi, experienţa este redată printr-o vedere atotperceptivă, o viziune spaţială: „Şi cu toate acestea puteam privi dincolo de ele, deşi, repet, nu încercasem să privesc. În nici un caz nu prin ele, ci dincolo de ele. Erau acolo, în faţa mea şi totuşi ştiam că pot vedea mai departe, ele rămânând la locul lor. Se aseamănă întru câtva senzaţia aceasta cu viziunea pe care o poate avea un om privindu-şi din colţul unei odăi întreaga casă; nu vede prin ziduri şi totuşi vede tot ceea ce ştie că se află într-o odaie învecinată sau în toată casa, fără să aibă senzaţia că privirile lui au trecut prin ziduri..."[32]. Gândirea devine ea însăşi acel obiect, iar individul e însoţit de sentimentul unei inversiuni, unei opoziţii faţă de lume. Ieşirea din spaţiu-timp devine o dimensiune normală pentru cel care şi-a concentrat puterile până aici, regăsindu-se într-un prezent etern, continuu, într-o oră rotundă. Ţinta revine cu mai mare precizie, Shambala „nu poate fi identificată cu un tărâm oarecare, precizat geograficeşte în centrul Asiei"[33]; ea e un spaţiu „calitativ deosebit de cel profan", geografie sacră vizibilă numai pentru cei iniţiaţi. În acest moment al precizării scopului interior, Zerlendi identifică greşeala întreprinsă de un iniţiat de-a lui Honigberger, aceea de a lua drept realitate absolută ceea ce constituia un relativ, un iluzoriu. Ca urmare a căderii din mirajul forţelor

[31] M. Eliade, *Yoga...,* op. cit. , p. 94.
[32] M. Eliade, *Secretul...*, op. cit., p. 48.
[33] *Ibidem*, p. 60.

magice acesta va paraliza, întorcându-se iremediabil din parcursul spiritual. Atent la această „ispită", Zerlendi va rezista tentaţiei de a se folosi de puterile dobândite, de a se păstra şi de a persevera într-o stare de perfectă neutralitate, de exterioritate faţă de forţele magice. Ca urmare a neîntrebuinţării lor pentru sine, el va înainta în „metodă", experimentând pătrunderea în gândurile celorlalţi, puterea de a se face nevăzut, ieşirea din trup, coroborate cu viziunea unei altfel de lumi, inversate. Se impune, aşadar, moartea în ţesătura vizibilă ochiului profan în vederea renaşterii la un alt nivel de fiinţă, la un mod de a fi necondiţionat, o câştigare a nemuririi prin moartea condiţiei profane: „Cunoaşterea metafizică se traduce în termeni de ruptură, de moarte faţă de tot ceea ce e omenesc"[34]. Această nouă modalitate de fiinţare este resimţită la început cu greutatea reîntoarcerii în lumea vizibilă. Prima transă este demonstrată prin date tehnice, printr-o acerbă verificare personală a curgerii timpului, prilej cu care sunt puse faţă în faţă coexistenţa unor modalităţi distincte, paradoxale: o cunoaştere raţională, aflată sub dominaţia timpului heracliteic şi modul sacru, ancorat unei cunoaşteri simbolice, în care trupul se sustrage trecerii timpului şi îşi păstrează greutatea, după transe de 10-100 zile. Pregătirea pentru a dobândi invizibilitatea trupului se intersectează cu activarea „ochiului dintre sprâncene" şi cu repetarea silabei mistice OM. Acest fonem însumează la nivel simbolic esenţa întregului Cosmos, teofania însăşi. Zerlendi trece apoi la exerciţiile de „rostire interioară a unui text indian", prin omologie cu care are loc împlinirea anumitor stări de conştiinţă rarefiată, activarea superconştiinţei, „capacitatea de a vedea la imense depărtări". Pasajul este urmat de comentariul naratorului: „prin ochiul lui Shiva omul poate contempla direct lumea spirituală, adică are acces în niveluri suprasensibile". Acest al treilea ochi, frontal, este conceput în tradiţia indiană drept echivalent al clipei din afara timpului, organ care unifică trecutul şi viitorul în stabilitatea unui *nunc stans,* a prezentului etern. Se va realiza astfel dispariţia definitivă a lui Zerlendi, expresia instalării propriu-zise în dimesiunea interioară a libertăţii şi autonomiei spirituale, printr-o paradoxală nealterare a funcţiilor spiritului, rezultat al dezvoltării lor la maxima potenţialitate creatoare: „El (corpul) devine un fenomen perceptibil de către ochi graţie faptului că posedă o culoare. Prin culoare corpul şi forma sa devin obiecte ale percepţiei. Yoghinul distruge perceptibilitatea culorilor

[34] *Ibidem*, p. 16.

care e cauza percepţiei corpului şi când posibilitatea percepţiei e suspendată yoghinul devine invizibil. Corpul yoghinului nu mai este obiect de cunoaştere pentru nici un alt om"[35]. Aşa se explică faptul că naratorul-personaj găseşte însemnări de jurnal efectuate ulterior dispariţiei sale, continuând chiar şi atunci când Zerlendi devine nevăzut, precum şi notele parcurgerii neobservate, deşi putând percepe prezenţa celorlalţi, a traseului din curtea interioară a casei. Dificultatea rezidă, ca şi în cazul locotenentului de roşiori din *Podul*, nu în părăsirea lumii obiectuale, ci în revenirea la acest univers tridimensional. Starea de necondiţionare la care a ajuns personajul nu mai reclamă cunoaşterea şi experienţa, ci presupune „vederea faţă către faţă", revelaţia continuă, ruperea oricărei legături între conştiinţă şi lume. Sinele s-a luat total în posesie, el „rămâne singur autonom şi se contemplă pe sine însuşi. El nu mai întreţine nicio relaţie cu lumea; nu mai trăieşte în Timp şi sub constrângerea Timpului, ci într-un prezent etern...yoghinul este efectiv întreaga Fiinţă"[36]. Zerlendi devine exponentul unui mod de a fi ancorat într-un orizont care se hrăneşte dintr-o *coincidentia oppositorum*. Atributele paradoxale care-l caracterizează fac apel deopotrivă la divin şi la uman, la fiinţă şi nefiinţă, la moarte şi nemurire, o condiţie umană deschisă către maxima ei virtualitate. El a reuşit răsturnarea tuturor valorilor umane, refuzându-se la ceea ce natura sa îl provoca şi reconstituind eliberarea. Nu întâmplător motoul ales de Eliade, aparţine lui Novalis, autor fascinat la rându-i de exerciţiile ezoterice: „Unuia i-a reuşit; a ridicat vălul zeiţei din Sais". Impersonalitatea obţinută face trimitere la o conştiinţă dezinteresată, transpersonală, deschisă universalului din fiecare ins, devenită simplu instrument, la ceea ce Eliade numea, la sfârşitul tratatului său, „conştiinţa martor": „eliberatul nu se mai bucură de o conştiinţă personală, alimentată de propria istorie, ci de o conştiinţă martor"[37]. Neimplicarea va reprezenta punctul axial al spiritualităţii hinduse, întâlnită în literatura de tip metafizic *Cântecul celui prefericit* sau *Bhagavad-Gita*, considerată a fi triumful Yogăi. Această capodoperă a spiritualităţii indiene rezolvă dilema contemplaţie-acţiune, arătând că acţiunea poate fi o metodă la fel de îndreptăţită, paradoxală, ce poate duce la mântuire, cu condiţia detaşării de „roadele faptelor sale". Revelaţia este dată de avatarul zeului Vishnu, Krishna, războinicului

[35] M. Eliade, *Yoga..., op. cit. ,* p. 163.
[36] *Ibidem,* p. 88.
[37] *Ibidem*, p. 310.

Arjuna, oferindu-se pe sine însuşi ca model, spectator al propriei sale creaţii: „pentru mine... nu mai există nimic nedobândit care să trebuiască a fi dobândit şi totuşi mă aflu în acţiune...Înţelege-mă şi imită-mă!”[38]. Sfaturile vizează dobândirea unei perfecte neutralităţi: „omul...care este acelaşi la suferinţă şi la bucurie, numai acela poate căpăta nemurirea”[39], „eliberaţi de dualitatea numită fericire-durere”[40], părăsirea aservirii faţă de fapte: „Să nu ai drept temei fructul faptelor!”[41] în vederea atingerii „supremei fericiri a nefăptuirii”.

“Aventură” şi iniţiere. Lecţia de irealitate

De cealaltă parte, dar în trena aceluiaşi “orientalism” şi pe aceeaşi schemă epică, *Nopţi la Serampore* prezintă acţiunea în mijlocul unei Indii deopotrivă citadină şi exotică, Calcutta şi itinerariul spre Serampore, cu o natură luxuriantă, barocă - cadrând neoromantismului eliadesc - atmosferă articulată dinamic, prin care cititorul pătrunde în plină taină. Universul epic este reconstituit prin intermediul aceluiaşi personaj cu funcţie narativă, care notează evenimentele în ordinea unei nostalgice evocări, completată de stilistica imperfectului indicativ, timp propriu literaturii de amintire, opticii retrospective. Gama de personaje respectă bipartiţia ideatică, reflectând apartenenţa la cultura şi civilizaţia indiană, respectiv europeană. Aceasta din urmă e “reprezentată” prin trei străluciţi orientalişti: naratorul-personaj, Bogdanof, profesor de persană şi reprezentantul unei credinţe pravoslavnice ortodoxe, van Manen, savant erudit, fost bibliotecar al ediţiilor filologice ale orientaliştilor germani şi englezi. De cealaltă parte a baricadei, cultura şi spiritualitatea indică e ilustrată de Suren Bose, profesor ancorat într-o puternică tradiţie shivaistă, îmbrăcat în dhorti şi purtând pe frunte semnul religiei în care se păstra robust ancorat şi Swami Shivananda, medic ascet, sihăstrit într-o mănăstire. Aceeaşi graduală inserare a neobişnuitului, trecând de la elemente de textură: luna plină, pădurea de palmieri, apropierea miezului nopţii - elemente ce suplinesc conotaţia unei descoperiri a semnificaţiilor cosmice şi a trăirii plenare, invariante binecunoscute cititorului de Eliade - până la promenadele comune în cartierele băştinaşe, ori recurenţa unor

[38] *Bhagavad-Gītā*, *op. cit.* , trad. S.-Al George, p. 57.
[39] *Ibidem*, p. 39.
[40] *Ibidem*, p. 167.
[41] *Ibidem,* p. 45.

stranii întâlniri de noapte cu Suren Bose în timpul escapadelor nocturne ale celor trei amici înspre prietenul comun Budge, discuţiile despre experienţele tantra, şerpi, sau chiar atitudini precum oboseala-lâncezeala, melancolia celor prezenţi, indici prin care imprevizibilul se face resimţit subtextul. Epifania sacrului este însoţită de un sentiment de frică, reflex secundar al lui *mysterium tremendum* echivalentul descoperirii şi presimţirii/manifestării misterului, amestec de *fascinans* şi *tremendum*[42]: "Călcam toţi, în neştire, ameţiţi de fumegarea aceea nevăzută de miresme care ne învăluia tot mai puternic…eram fiecare dintre noi înfioraţi şi turburaţi. Tăcerea ajunsese acum înspăimântătoare şi parcă firea întreagă încremenise sub vraja lunii şi clătinarea unei ramure ne cutremura…Frumuseţea e prea cumplită ca să nu fie vinovată…Totul ni se părea cu putinţă!"[43].

Plecarea dinspre Serampore va deveni însă prilejul unei aventuri spirituale prin care personajele vor experimenta caracterul iluzoriu al timpului, iluzia lumii sensibile. Tema "ieşirii" din timp şi spaţiu este susţinută naratologic de "ruperea de nivel", fiind conjugată cu "maşina", simbol intens tematizat, întâlnit şi în *Noaptea de Sânziene*, *În curte la Dionis, Şarpele* etc, unul din semnele revelatoare de destin. Acest obiect emblematic poartă cu el semnificaţia Întâlnirii destinale, coordonată fundamentală a prozei eliadeşti. Cei trei "aventurieri" iau parte la o operaţiune magică declanşată, chipurile, de Suren Bose, printr-o proiectare cu un veac şi jumătate în urmă, în postura de martori ai unei întâmplări petrecute în India. Semnalele unui neaşteptat gata să se deschidă cunoaşterii iau cu asalt vizitatorii care se înapoiau spre Calcutta: impresia că o luaseră pe un drum greşit, senzaţia că totul din jur se schimbase, ţipătul de femeie, rătăcirea în pădure, dispariţia şoselei. Scenariul apropierii de casa lui Dãsa marchează contactul propriu-zis cu schimbarea introdusă în timpul cotidian, prin bine construita întoarcerea în timp: "felinarul legănându-se în inima pădurii", "atracţia simţită pentru luminiţa care se afunda, repede, în junglă", lipsa subită a sentimentului de frică: "o îndărătnicie oarbă ne mâna necontenit spre aceeaşi direcţie"[44], intrarea în casă, constatarea vorbirii arhaice şi stranii, repetitive, cu un anumit accent rural, însoţite de mişcări ritmic-obsesive, de păpuşar ale stăpânului casei

[42] R. Otto, *Sacrul, despre elementul iraţional din ideea divinului şi despre relaţia lui cu raţionalul*, trad. I. Milea, Dacia, Cluj-Napoca, 2002.
[43] M. Eliade, *Nopţi la Serampore*, Humanitas, Bucureşti, 2004, pp. 99-100.
[44] *Ibidem,* p. 108.

care pare a se deplasa sub imperiul somnului, al morţii. Complinirea straniului are loc atunci când, dornici de plecare, „oaspeţii" pomenesc de strigătele auzite venind dinspre pădure. Microsecvenţa narativă întruneşte de abia în acest moment împlinirea logică: bătrânul izbucneşte în plâns, pomenind numele tinerei soţii sale Lila, nume ce concentrează semnificaţia nuvelei, iar slujitorii arată spre un cortegiu în procesiune. Enigmaticul şi straniul devin elemente auxiliare introducerii în final, în plan artistic, a unei atitudini naratoriale care reclamă prezenţa fantasticului. În legătură cu aceste imixtiuni preliminare implementării de tip fantastic, Sorin Alexandrescu oferă linia de gândire şi înţelegere a procesualităţii mijloacelor utilizate. Astfel, el precizează şi defineşte fiecare termen, straniul, respectiv enigmaticul, stabilind genul proxim pe care acestea se construiesc - discontinuitatea evenimentelor din registrul narativ - şi nuanţând corespunzător: „Enigmaticul apare, deci, din ruptura semnificanţilor de semnificaţi, în timp ce straniul rezultă din incapacitatea oricăror semnificaţi de a se adecva total semnificaţilor, cu alte cuvinte, din imposibilitatea apariţiei semnificaţiei după obişnuitele mecanisme logice ale relaţiei semnificant-semnificat."[45] Straniul nu primeşte până în finalul tramei epice o explicaţie raţională, spre exemplu leşinul sau starea de somnolenţă a celor trei care adorm - posibil semn al trăirii intense a experienţei - rezemaţi de trunchiuri de copaci şi se trezesc ulterior chiar lângă bungalovul Budge, slăbiciunea resimţită după această operaţie magică, apariţia conacului în pădurea cunoscută etc, nu pot fi explicate total, orice presupoziţie avansată rămânând doar parţial rezolvată. De cealaltă parte, enigmaticul tinde a se dezlega, determinarea reacţiilor bătrânului casei devine lămurită de-abia atunci când van Manen pomeneşte de ţipătul auzit în pădure. Cei prezenţi vor intui plânsul unei rude, dar gestica în sine va fi „sesizată" mai clar retrospectiv, odată cu oferirea cheii de înţelegere a evenimentelor de către Chatterjî prin povestea nobilei familii Dãsa.

Presupoziţia lansată de narator şi construită pe ideea întâlnirii cu Suren Bose la marginea pădurii: „toate câte ni s-au întâmplat se datorau, fireşte, faptului că ne apropiasem prea mult, fără să ne dăm seama, de locul unde Suren Bose împlinea, în acea noapte un ritual secret...fapt este că am intervenit în bunul mers al meditaţiei lui Bose...Şi atunci, pentru a

[45] Sorin Alexandrescu, *Privind înapoi, modernitatea*, trad. Mirela Adăscăliţei, Ş. Anghelescu, Mara Chiriţescu şi Ramona Jugureanu, Univers, Bucureşti, 1999, p. 179.

nu fi tulburat, Bose ne-a azvârlit, prin puterile lui oculte, într-un alt spaţiu şi alt timp, ne-a proiectat, cu alte cuvinte, în episodul care avusese loc cu vreo sută cincizeci de ani în urmă..."[46] nu este însă una verificabilă, naratorul însuşi mărturisind că: „nu găsesc *explicaţia, ci explicaţii.*" (subl.n.) Segmentul narativ al întâlnirii cu şoferul, apoi cu slujitorii lui Budge, care vor contesta semnificaţia şi existenţa evenimentelor relatate, configurează dilema absenţă-prezenţă a întâmplării. Tabăra se va împărţi în contestatari şi susţinători (implicaţii direct în acţiunea de tip magic), printr-o „supunere a spaţiului epic unui dublu sistem de semnificare", distanţă care va înlesni apariţia fantasticului, a incertitudinii[47].

Trama epică este în permanenţă conjugată cu planul metafizic, iar dacă perspectiva artistică a textului rămâne ancorată în această coordonată a fantasticului dată chiar de atitudinea finală a naratorului, evenimentele în sine nu par a avea un suport fantastic pentru Swami Shivananda. Semnificaţiile textului se deschid din unghi filosofic dacă pătrundem în filigramul textului, acompaniaţi de explicaţiile ascetului-medic. Denumirea soţiei stăpânului casei, apelativ nu întâmplător ales, oferă cheia de înţelegere a nuvelei. După cum susţine un renumit orientalist, *lila* trimite în metafizica indiană la ideea de iluzie, maya, nu în înţelesul de falsă apreciere, valoarea etimologică tinzând mai mult spre *joc* al divinităţii, lumea ca joc şi vizând caracterul ambiguu al lumii, de existenţă şi nonexistenţă[48]. Lecţia primită cei trei face referire direct la o experimentare personală a irealităţii a ceea ce se află supus temporalităţii, implicit devenirii. Swami întregeşte dimensiunea explicativă a textului şi opune, în faţa opticii naratorului european, a încercărilor de înţelegere a acestuia prin lentilă indiană - dar dicţionărească, înarmat de teorii - mai întâi un zâmbet discret, apoi un râs evident, urmat de o undă de ironie. Acuzaţia vizează situarea strictă în orizontul insuficient al raţiunii, deopotrivă cu căderea în greşeala de a acorda semnificaţie întâmplărilor, prin ele însele ireale, himerice, iluzorii: „Raţionezi, în orice caz, ca un detectiv!...Tot raţionamentul dumitale e frumos, însă e cu desăvârşire greşit...pentru că acordă oarecare realitate ... Dar nicio întâmplare din lumea noastră nu e reală. Tot ce se petrece în cosmosul acesta e iluzoriu!"[49]. Clasarea evenimentelor petrecute în lumina iluziei, a irealităţii

[46] M. Eliade, *Nopţi..., op. cit.* , p. 135.
[47] S. Alexandrescu, *Privind înapoi...*, op. cit. , p. 180.
[48] S. Al. George, *Arhaic şi universal*, Herald, Bucureşti, 2002, p. 161.
[49] M. Eliade, *Nopţi..., op. cit.* , pp. 139- 141.

lumii, permite din nou opoziţia între două gândiri fundamental diferite, scepticismul european, raţionalist şi metafizica indiană. Nehotărârea, neaderarea conştientă, situarea la răspântia celor două gândiri, fără a hotărî asumarea uneia, ca şi în cazul discutat al *Secretului doctorului Honigberger,* îl include pe narator, deşi orientalist de profesie, suspendat undeva între cele două lumi, aflat în imposibilitatea de a concilia latura european-scientistă şi cea a cunoaşterii-revelaţie, de ordinul unei asumări totale, indice. Proiectarea ambivalentă, aproape excluzând ambele opţiuni, care nu duce până la capăt nicio atitudine favorizează, din punct de vedere epic, finalul textului. Acesta este salvat tocmai prin reacţia acestui „narator reprezentat", martor veridic, printr-o programată incertitudine, care faţă în faţă cu lămurirea, afirmă înfricoşat: „Asta n-o mai pot îndura, Swami! am strigat. Trezeşte-mă! Lucrul acesta nu-l mai pot îndura a doua oară!...Nu mai ştiu ce a urmat..."[50].

Aventura va deveni pentru cei trei orientalişti una metafizică care, cu toate că nu a solicitat prezenţa şi angajarea voit-activă asupra unui set de evenimente, precum în cealaltă nuvelă, a implicat contactul direct cu irealitatea timpului. Reacţiile în faţa acestuia cadrează unei serii diverse: naratorul personaj se va retrage pentru o vreme într-o mănăstire, „Bogdanof a zăcut câtva timp bolnav de friguri, van Manen se făcuse posomorât, iar Budge a renunţat să-şi mai petreacă week-endurile în bungaloul său"[51]. Centru al unei iniţieri, întâmplările din pădure, - *una selva obscura* cu încărcătură ambivalentă, deopotrivă conjugând labirintul interior cu rătăcirea exterioară - vor constituie pentru cei trei un imbold al situării în orizontul unei conştiinţe interogative, *in extenso* revelarea posibilităţii de a ieşi din timp tocmai prin conştientizarea inconsistenţei timpului profan. După cum susţinea Eliade, „existenţa în timp este ontologic o inexistenţă, o irealitate, lumea e o iluzie, e lipsită de realitate deoarece durata ei e limitată"[52]. Experienţa lor se traduce astfel într-o lecţie de irealitate ontologică, într-un instrument de cunoaştere a evanescenţei lumii şi a timpului în ipostaza lui de *maya*.

[50] *Ibidem,* p. 142.
[51] M. Eliade, *Nopţi..., op. cit. ,* p. 133.
[52] M. Eliade*, Imagini şi simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios*, trad. Al. Beldescu, prefaţă G. Dumézil, Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 83.

Podul: ontologie, cunoaştere şi ritualizare

În 1963 Mircea Eliade reia un vizibil filon de gândire indiană, într-o nuvelă care prelungeşte şi concentrează dimensiunea metafizică indiană, proprie unora dintre scrierile sale.

Compoziţional, nuvela rezidă în întretăierea a patru naraţiuni, care tind a se petrece, a fi povestite în acelaşi timp, într-o simultaneitate narativă care uzează de întreruperi şi reveniri, explicitări şi nuanţări reciproce, într-o rafinată construcţie contrapunctică ce nu permite rostirea până la sfârşit a niciuneia dintre părţi. Cronotopul celor patru naratori este dezvăluit abia înspre finalul nuvelei, o incursiune spre via de la Gorgani, itinerar care presupune trecerea peste podul de la Cernavodă, reunind prietenii mai vechi. Vladimir, Gologan, Onofrei şi Zamfirescu, oameni cu vârste destul de înaintate, îndeplinesc funcţia de naratori în scenarii diferite, care conjugă elemente străine exercitând funcţia unui *anamnesis* spiritual. Sunt urmărite răsucirile şi convulsiile interioare ale naratorilor-personaje, rafinatele căutări şi distilările lăuntrice, coagularea coordonatelor eului faţă în faţă cu dimensiunea unei transcendenţe aflate la întâmplare, prin intermediul alterităţii fondatoare. Tema care subordonează fiecare serie de relatări e reprezentată de simbolismul podului, incluzând o arie semantică larg răspândită - uşa, pragul, podul, perdeaua. Acesta e strâns legat de ideea centrală a unui *dincolo* urmărind momentele de fractură interioară ce deschid fiinţa umană, oferind accesul la o temporalitate înscrisă orizontului sacralităţii, cu numeroase fascicole de semnificaţie, printre care şi conceptul de *coincidentia oppositorum*.

Nuvela debutează cu prima relatare, sub auspicii revelatoare pentru întreaga scriere: „Se-ntâmplă tot felul de lucruri!”[53], aserţiune care se repetă odată cu fiecare bucată narativă în parte, semnul concentratului de sacru ce stă să irumpă. Prima povestire, urmărită până în „finalul” ei, trecând prin programatele întreruperi, trunchieri amplificatoare de sens în dialogul dintre naraţiuni, dezvoltă întâlnirea lui Vladimir cu motociclistul Emanuel, într-o sisifică, dar tainic conotată tentativă de escaladare a muntelui. Acţiunea personajului va purta amprenta unei încercări de resuscitare anamnetică a privitorului, a naratorului-personaj (uitarea reprezintă la prozatorul român prima condiţie a rătăcirii în „labirint”). În eşafodajul existenţial al lui Vladimir întrevederea cu Emanuel, nume ce

[53] M. Eliade, *Podul*, în *Integrala prozei fantastice*, Moldova, Iaşi, 1994, p. 61.

condensează un hiper-tâlc, atinge cota unei revelaţii de natură fiinţială. Confuzia iniţială - accidentul, amnezia - se va transforma în etapa premergătoare a unui exerciţiu anamnetic, însoţind procesul de explorare a fiinţei lăuntrice, de configurare a unei identităţi interioare plenare, care va absorbi decantări şi reevaluări: „Viaţa mi se apropia repede, tot mai repede, de sfârşit. ... Şi o trăisem greşit, mai precis, o trăisem ca într-un vis, fără să-mi dau seama ce se întâmpla cu mine...în fond, nu trăisem eu ci trăiseră alţii prin mine, mă lăsasem trăit laolaltă cu alţii, pentru alţii...Cât de total puteam uita esenţialul!”[54]. Itinerariul fiinţei se articulează prin sintagme care completează semantic ideea devenirii lăuntrice, precum grădină, pădure, moară. Spaţiul intermediar găzduieşte un joc de natură existenţială: „Dar partea a doua o joacă alţii. Unii uită câtva timp, dar apoi, deodată, îşi amintesc de partea a doua şi reîncep s-o joace...”[55], amintind de microromanul *Şarpele* şi reunind o reţea de semnificaţii dintre cele mai inedite. Astfel putem vorbi de ieşirea dintr-un univers mecanizat, de redescoperirea unui mod de a fi spontan şi natural, prin modelarea unei conştiinţe ludice, care mijloceşte demersul “trezirii”. O reînnoire interioară concentrată în vederea asumării unui timp personal, viu, ancorat unei combustii a căutării, implicit a libertăţii personale, prin regăsirea unor zăcăminte de conştiinţă, metode de transbordare pe un nivel de fiinţă superior. În plus, după cum observa un rafinat cercetător în domeniu: “Jocul este o experienţă simulată a nedeterminării…este unica modalitate a distanţării faţă de tot ce în viaţa curentă înseamnă loc fix, dependenţă, reglare”[56].

Deşi la o lectură superficială predomină o impresie de fragmentare, dată de existenţa celor patru fire epice întretăiate, dar care se explică reciproc şi comunică subteran, compoziţional, naraţiunea devine unitară şi rotund încheiată prin folosirea unor sintagme cheie sau a unei armături simbolice, pe care linia narativă ce urmează a se deschide, le preia. Acesta este cazul şi celei de-a doua relatări, de o importanţă deosebită în ceea ce priveşte demersul analitico-interpretativ în cadrul suitei de evenimente, relatare care urmăreşte, în plus, impunerea unei figuri centrale, a locotenentului de roşiori, spre deosebire de celelalte linii narative care sunt axate doar pe nararea evenimentelor. Legătura cu

[54] M. Eliade, *Podul..., op. cit. ,* pp. 71-72.
[55] *Ibidem,* p. 72.
[56] G. Liiceanu, *Cuvânt înainte,* în J. Huizinga, *Homo ludens*, Humanitas, Bucureşti, 1998, p. 7.

cealaltă linie narativă e asigurată prin naratorul Onofrei, care începe povestirea de-abia când Vladimir aminteşte de existenţa unui pod. Substratul epic se asociază aici cu o însemnată dimensiune metafizică, o tehnică narativă în care relatarea face apel la reflecţia filosofică şi la dezbatere, prilej cu care sunt vehiculate teoretic importante noţiuni de metafizică indiană, sub influenţa cărora Eliade îşi elaborează ideea camuflării sacrului. Prin intermediul lui Blanduzia - personaj cu vădită funcţie de acreditare şi de veridicitate - Onofrei află amănunte despre biografia spirituală a locotententului de roşiori, centru de interes al întregii nuvele, iniţiat în filosofia indiană, deopotrivă pasionat cititor şi pasional practicant al *Upanishadelor*. Acesta reuşeşte să-şi pună anumite probleme, de o semnificaţie covârşitoare, integrând în fundalul propriei existenţe "ieşiri" într-un alt nivel de realitate: "Când locotenentul şi-a pus întrebarea: <Cine sunt eu?> şi a răspuns corect: <Eu, adevăratul eu, sunt *ātman*>… care e identic cu *brahman*, ceva s-a surpat în adâncurile fiinţei lui"[57]. Buna plasare a interogaţiei dobândeşte la Mircea Eliade statutul marii întrebări, devenind sinonimă cu interogaţia asupra destinului, a demersului tatonant în căutarea sacrului, a acelui *altceva* intuit. E, de fapt, concretizarea întrebării juste, a lui Parsifal, acea întrebare totală pusă în orizontul ontologic al unei căutări autentice, înalte, care „chiar înainte de a afla vreun răspuns satisfăcător...regenerează şi fertilizează; şi nu numai fiinţa omenească, ci tot Cosmosul"[58]. Locotenentul împreună cu cei doi studenţi îşi transformă viaţa într-un ritual, salonul se preface în sanctuar, „loc rezervat meditaţiilor şi ceremoniilor", cina într-o posibilitate de a surclasa condiţia umană: „Primul student destupă atunci prima sticlă de vin...Dar a doua sticlă de vin trebuie să o deschidă locotenentul...*A doua oară*, adică născut a doua oară, re-născut, înviat din morţi, într-un cuvânt născut în lumea spiritului"[59]. Posibilitatea renaşterii simbolice, a „ieşirii" e furnizată de suprema, necesara căutare a esenţelor, la care se adaogă rolul cunoaşterii-revelaţie, „totul a pornit de la *Upanishade*", cunoaşterea-trezire care are menirea unei forţe sacre, contribuind la dezlegarea misterului Universului şi al Sinelui. Conştientizarea şi articularea sistematică a identităţii *ātman-brahman* reprezintă punctul pivotal al nuvelei, substratul metafizic, din care vor porni alte iradieri de semnificaţii, indisolubil legate

[57] M. Eliade, *Podul... , op. cit.* , p. 65.
[58] M. Eliade, *Insula.., .op. cit.*, p. 185.
[59] M. Eliade*, Podul…, op. cit.,* p. 63, 69-70.

între ele. Brahman, sinele universal, principiul etern al oricărei existenţei, izvor şi fundament al tuturor lucrurilor şi sursa universală a întregii Fiinţe, este identic cu ātman, sinele propriu, individual, spiritul, „esenţa dătătoare de viaţă", nemuritor, necondiţionat de istoricitate sau de categoria temporalităţii, total diferit de sinele psihologic: ātmanul pe care-l poartă omul este identic cu pricipiul suprem al existenţei, cu brahmanul: „Sinele meu (ātman) dinlăuntrul inimii e Brahman. Cu el mă voi contopi după moarte"[60].

De aici decurg o serie de implicaţii, accesibilizarea nemuririi oricărei fiinţe care depune un efort de înţelegere a gnozei, a cunoaşterii misterelor: „Cel ce-l cunoaşte pe brahman în om cunoaşte Fiinţa supremă, iar cel ce cunoaşte Fiinţa supremă cunoaşte Skambha"[61], Brahmanul care rezidă în fiinţa umană fiind acelaşi pentru fiecare om, existând la modul potenţial chiar în aceia care nu au cunoscut încă eliberarea. Importanţa aducerii aminte, a ne-uitării, metafora trezirii prezentă în proza lui Eliade, pune această problemă a „educării" unei cunoaşteri latente, preexistentă fiecăruia în parte. Aşadar, cunoaşterea lui Brahman, adevărata ştiinţă în vederea "ieşirii", Fiinţa identificată în axa Universului, poate fi regăsită, la un alt nivel, în acest centru spiritual al omului, în ātman. Cel care dobândeşte înţelegerea tainei identităţii ātman-brahman poate accede la o eliberare în viaţă, la condiţia celui care, deşi se găseşte în lume, nu locuieşte, nu este din ea. Altfel spus, la necondiţionarea absolută, expresia perfectă a contopirii contradicţiilor. Această stare se refuză însă denumirii, ea putând fi definită doar în limbajul misticii apofatice, o cunoaştere prin necunoaştere, prin negare, prin acel „Neti! Neti!" realizându-se detaşarea de tot ceea ce e lipsit de esenţă. Singura preocupare a iniţiatului constă în depăşirea contrariile, în înţelegerea faptului că binele şi răul sunt momente ale aceleiaşi unităţi în diversă manifestare. Cunoaşterea însăşi se traduce în termeni de ruptură, simbolismul podului fiind edificator în acest sens. Prin urmare, şi povestirile care „dialoghează" în nuvelă recurg la tehnica aluzivă slujesc ideaticii metafizicii indiene, o tehnică care nu permite dez-văluirea identităţii ultime, ce nu poate fi cunoscută decât în măsura în care devine asumată, trăită la modul personal şi autentic. Aceasta poate fi, cel mult „denumită" apofatic, după cum relatează Onofrei referindu-se la

[60] *Chāndogya Upanishad,* III, 14, 4, în *Cele mai vechi Upanis□ade*, trad. R. Bercea, Ştiinţifică, Bucureşti, 1993, pp. 165-166.
[61] M. Eliade, *Yoga... , op. cit.* , p. 107.

locotenentul de roşiori: „Pot să vă spun că e mai mult decât un bărbat frumos, atât de frumos, încât nu poate fi descris decât în termeni de teologie negativă..." [62]. Logica negativă prezintă avantajul de a transcende noţiunile contradictorii, logica aristotelică, afirmaţia şi negaţia, inculcând ideea unui principiu al terţului tainic inclus, în care contrariile coexistă armonios pe un nivel de realitate calitativ superior, un soi de „antinomie transfigurată" de care amintea Lucian Blaga. E ceea ce sugerează şi textul, vorbind mai întâi despre un metaforism simbolic al condiţiei umane, peretele, o situaţie fără ieşire: „o cameră fără uşi, nici ferestre, sau...imaginea aceasta: la capătul unui tunel te loveşti de peretele muntelui şi încerci atunci să te întorci dar nu izbuteşti...simţi peretele - metaforă a unei existenţei ancorate doar în contingent şi în mundaneitate - chiar acolo, în spatele tău, te loveşti de el...parcă ameninţând să te strivească, şi totuşi îţi spui: trebuie să existe o ieşire!....vă asigur că există o ieşire. Dar evident, pe alt plan: pe un plan al *irealului*..."[63]. Senzaţia care însoţeşte aceste revelaţii personale combină, într-o paradoxală şi totodată complementară contradictorie, ca întotdeauna la Eliade, sub înrâurirea lui Rudolf Otto, elementul de spaimă, *tremendumul* cu beatitudinea, *fascinansul.* Astfel, în finalul nuvelei, Onofrei afirmă emblematic: „...Simt această beatitudine, simt cum mă cuprinde frica şi îmi spun, şi vă spun şi dumneavoastră: *există o ieşire*!"[64].

Un prim aspect deosebit de important e împlinirea concomitentă, simultaneitatea nivelurilor de fiinţă spre care accede locotententul. „Nu interesează cu câte femei se culcă locotenentul. Când l-a cunoscut primul student se culca cu unsprezece...Meditaţi asupra acestui detaliu: unsprezece femei, dar detaşat. Cu alte cuvinte..."[65], dezimplicare ce trimite din nou la *Bhagavad-Gita*, la anularea aservirii faţă de fapte. În acest sens privim analogiile cu Don Juan, care clarifică faptul că locotenentul nu părăseşte trăirea în orizontul vieţii ci, asumând această latură, o ridică la stadiul de ritual, de sinteză asceză-pasionalitate, „în sens de taină, mister, sacrament". Acesta trebuie să descopere zeiţa, într-una din femeile de după perdea, adunate în salon, nepărăsind statura spirituală dobândită, aceea dată de înţelegerea identităţii ātman-brahman. Implicit şi simultan revine ideea tragediei personale în urma cunoaşterii teoriei identităţii,

[62] M. Eliade, *Podul...*, *op. cit.* , p. 62.
[63] *Ibidem,* p. 69.
[64] *Ibidem*, p. 81.
[65] *Ibidem*, p. 66.

„traumatismul total", „tragedia de ordin metafizic şi teologal", prilej cu care naratorul uzează de comparaţia lui cu mitul lui Adonis, „rănit de marea zeiţă...însângerat, trăgând să moară"[66]. Astfel, odată atinsă această treaptă superioară a cunoaşterii, problema care se pune pentru el nu constă în părăsirea lumii, ci în reîntoarcerea la viaţa concretă. Nu întâmplător e ales mitul lui Adonis, care configura în mitologia greacă şi trecerea de la un anotimp la altul. Condiţia locotenentului de roşiori este una „traumatizată" tocmai din cauza faptului că nimic nu-i asigură revenirea în universul tridimensional. Odată înfăptuită repetarea, singura care face posibilă participarea continuă la un *dincolo,* el nu mai ştie dacă se poate reintegra lumii acesteia, dacă poate redescoperi zeiţa, dacă mai poate muri a doua oară odată ce a luat contact cu realitatea supremă, odată ce a trecut podul. Drama care se consumă este concentrată de naratorul Onofrei în sintagma: „a trece podul şi a nu te mai putea întoarce" ori: „...cum să mai moară a doua oară, când, devenind spirit pur, devenise nemuritor?"[67]. Imediat se precizează că altitudinea interioară a personajului depăşeşte cu mult însăşi teoretizarea, puţinătatea noastră metafizică de a exprima prin intermediul limbajului o realitate absorbită interior: „Or fi având şi simbolurile rolul lor în economia spiritului, dar simbolismul, ca şi limbajul, te menţine într-un univers abstract. Or, toată problema este: cum să evadăm din universurile abstracte pe care ni le-am construit singuri? Nu simbolul în el însuşi e important, ci obiectul concret în care el se manifestă...Simbolismul te ajută oarecum, dar te ajută numai în parte. Simbolismul îţi spune că podul semnifică o trecere spre altceva, către o altă lume, către un alt mod de a fi. Dar simbolismul nu-ţi poate garanta mai dinainte ce fel de altă lume vei integra sau ce alt mod de a fi vei dobândi"[68]. Aşadar, *grundul* simbolurilor e, prin sine însuşi, unul limitat, ca şi limbajul conceptual, în raport cu densitatea şi bogăţia reliefului realităţii transcendente, faţă de care se arată incapabile de a vorbi despre. Suita de simboluri nu reprezintă altceva decât perdeaua, vălul, aparenţa, cortina sau podul, care nu comportă nicio apropiere semnificativă de realitatea desemnată şi pe care, îndepărtându-o, avem acces la starea de necondiţionare. Participarea directă la realitatea supremă nu se poate înfăptui decât prin identificare cu obiectul simbolizat, identificare care se

[66] M. Eliade, *Podul*..., op. cit. , p. 76.
[67] *Ibidem,* p. 76.
[68] *Ibidem,* pp. 75, 79-80.

poate deschide unui nou mod ontologic. Faţă de acesta, simbolul *coincidentia oppositorum* se impune în mult mai larga trenă a limbajului apofatic. În plus, această noţiune permite revelarea structurii misterului, odată cu care se instituie şi participarea propriu-zisă la aceasta, o participare ce depăşeşte graniţele lingvistice. Logica negativă suspendă interpretarea, deci însăşi hermeneutica, demers incomplet şi nesubstanţial - după cum observa un pasionat eseist - şi determină dez-văluirea realităţii în absenţa simbolului. Acesta nu ar fi altceva decât interpretare a realităţii de gradul I, vizând traducerea unei realităţi de gradul II într-un al treilea nivel, într-un proces de decodificare care suportă o pierdere de sens, în ceea ce priveşte atributele nivelului anterior, multivalenţa şi substanţialitatea[69]. Limbajul *coincidentiei oppositorum* în schimb, sesizează atent acelaşi cercetător al textelor eliadeşti, are rol soteriologic, prezentând „însuşiri" diferite, precum autoreflexivitatea, independenţa, autonomia în ceea ce priveşte instaurarea unei realităţi, pierzându-şi funcţia de comunicare în favoarea uneia de participare la o realitate supremă. El devine un instrument ontologic, de construire a Fiinţei, desemnând realitatea pe care tinde a o întemeia, reconstituindu-o, într-un proces de recreare şi revelaţie a misterului ascuns în lume.

Eliade ajunge a teoretiza din nou implicaţiile acestei importante noţiuni-sinteză, *coincidentia oppositorum*, paradoxala confuzie în lumea aceasta dintre sacru şi profan, marea taină a posibilităţii de camuflare a „irealităţii imediate", „în care fiinţa *poate* coincide cu nefiinţa...Dar nu coincide întotdeauna căci dacă ar fi coincis, nu s-ar mai fi numit mister"[70]. Acest fapt duce chiar la suprema ascundere în această acţiune de revelare a elementelor supranaturale, prin intermediul realităţilor pământeşti, a sferei mundane. Paradoxal însă, religiozitatea e trăită în şi prin viaţa profană, în toate dimensiunile ei, într-un raport bilateral, de dependenţă şi influenţă reciprocă, locotenentul de roşiori atingând nivelul suprem al identităţii primordiale ātman-brahman, ceea ce-i permite, paradoxal, să rămână în ceea ce se numeşte "mort în viaţă", deci ancorat unui orizont mundan, însă în condiţia detaşării, a "morţii faţă de lume" şi faţă de fostul său sine, într-o situaţie de libertate deplină. Stările opozabile pentru un ochi profan sunt desfiinţate, contrariile, reintegrate într-o logică care poate opera fără dificultate cu noţiuni contradictorii, cu fenomenologia paradoxului, ca

[69] B. G. Silion, „*Coincidentia oppositorum.* Modelul discursului indirect..." , p. 12.
[70] M. Eliade, *Podul*…, op. cit. , p. 76.

oarecând doctorul Zerlendi prin intermediul exerciţiilor yoga. Cu diferenţa că, în *Secretul doctorului Honigberger* vorbim de o concentrare care are ca scop ajungerea la enstază printr-o plasare în afara vieţii, la toate nivelurile omeneşti. În *Podul* însă, locotentul de roşiori deşi aflat pe un nivel de fiinţă net superior, păstrează esenţa în concret, menţine cele mai intime legături cu viaţa, prin transformarea lor în ritualuri, printr-un proces de resemantizare care îi poate permite repetiţia eternă, condiţie a participării directe la realitatea supremă. Însuşi modul de a fi al locotenentului de roşiori, sinteza dialectică, diagrama interiorităţii sale, a eliberării nu poate fi exprimată decât făcând apel la noţiunea de *coincidentia oppositorum*.

Naratorul acestei relatări se află el însuşi, prin simplul fapt al povestirii, în plin proces de iniţiere, relatare ce primeşte brusc tonul confesiv al unui şoc revelator. Cunoaşterea directă a locotenentului lasă urme adânci în conştiinţa acestuia, pentru ca, în urma povestirii el însuşi să coboare din trenul ce se îndrepta spre via de la Gorgani, într-o localitate indescifrabilă: „Şi, ca din întâmplare, când a ajuns la capătul culoarului, trenul s-a oprit şi a coborât. Nu bănuisem că mai există o gară atât de aproape de Pod. Niciodată n-am mai reuşit să-mi amintesc numele ei..."[71] Situarea în proximitatea locotenentului - care tinde a juca rolul maestrului spiritual: „Vorbeşte despre regiment, vorbeşte despre cai. Atunci începi *să înţelegi. Să-l vezi* trecând călare spre casă, ... să auzi paşii calului...Doar dacă ai imaginaţie vezi imediat perdeaua..."[72] (subl. n.) - înlesneşte accesul spre o interioritate aflată în stare latentă, dar aptă a se deschide unei înţelegeri plenare. Apropierea de podul de la Cernavodă primeşte atributele unei anamnetice priviri, senzaţia visului, un „fantastic regresiv" care coboară prezentul călătoriei în retrăirea unui alt timp, altfel spus, evenimentul capătă dimensiunea revelatoare a lui „a doua oară". Repetiţia înlesneşte renaşterea simbolică, ritualizarea, mutaţia interioară, participarea directă la realitatea numită, poate impropriu, sacru.

Al treilea şi al patrulea fir narativ, departe de a urmări caractere, prezintă, deopotrivă în relaţie cu celelale, dar şi în climatul unei revelaţii proprii, legăturile unor evenimente cu conotaţii personale care se repetă. Mult mai succinte, relatările susţin din punctul de vedere al construcţiei nuvelei, povestirea-cheie, ale cărei linii de forţă sunt focalizate pe construirea unei logici interne a personajului principal, locotenentul de

[71] *Ibidem,* p. 81.
[72] *Ibidem,* pp. 70-71.

roşiori. Episodul bătrânei oarbe însoţită printre străini de o copilă în drumul spre casă, reia nostalgia după paradisul pierdut, un soi de tărâm mitic, auroral în care bătrâna tânjeşte a se reintegra după „marea trecere". Lectura cărţii are funcţia unui ritual, fiind alături de hartă, obiecte cu valoare magică, orientative în tatonantul itinerar spiritual. Pierderii în labirint, staţionarea prin gări fără o direcţie propriu-zisă, îi urmează, în graficul existenţei lor, întrevederea unei ieşiri: „O să treacă pe la pod. Fata spune că au să treacă pe acolo!" Gara şi podul ca simboluri ale trecerii, stau alături de aceeaşi metaforă a trezirii şi iniţierii prin lectură, a reconsiderării şi clarificării de sine prin incursiunea în această paranteză retrospectivă a vieţii lor. Povestirea lui Gologan constă, de fapt, într-o amintire de botez, cu mai bine de treizeci de ani în urmă, o societate de prieteni mondeni care-şi dădeau de obicei întâlnire în case cu etaj, cu o „viaţă de ambasade, reuniuni mondene, cu oameni distinşi." Rafinamentul şi eleganţa spirituală a oamenilor de aici proveneau, în primul rând, dintr-o permanentă ascensiune interioară, înaintare ce urmăreşte continua evoluţie, modulaţiile şi progresia fiecărui gest sufletesc: „Urci, cobori. Urci, cobori. Nu te saturi niciodată. *Nu te plictiseşti*, vreau să spun."[73] În consonanţă cu prima relatare, „unii au obosit şi s-au aşezat", această neinstalare definitivă, neodihnă a căutării virgine a esenţelor, oferă încă o cheie de înţelegere întregii nuvele. Naratorul-personaj sesizează brusc că poate doar coborî, că nu poate identifica modalitatea prin care a urcat scările, trepte simbolice în ascensiunea către ceruri.

Finalul nuvelei rămâne pe aceeaşi axă de semnificaţie ca şi debutul, într-un acord sintetizator care precizează aceeaşi apofatic-obsedantă, dar mereu nuanţată idee: „Acum...nu vă pot spune decât atât: că ni se întâmplă, fiecăruia dintre noi, fel de fel de întâmplări, dar din nefericire le uităm. Iar când nu le uităm, nu ştim să le recunoaştem..."[74]. Aparentul duel al punctelor de vedere se cristalizează aşadar într-un dialog al liniilor narative, un joc de perspective ale cărui fire epice nu conduc niciodată „acţiunea" până la capăt. Departe de a trasa o metodă, nuvela lansează tocmai angajarea într-o proaspătă căutare a fiinţei, implicit a unei realităţi de *dincolo*, în care rolul pivotal cade nu pe mecanica întrebare-răspuns, ci pe soluţia, de fiecare dată personală, proprie, a acestui demers al căutării „podului" şi al transcenderii lui.

[73] M. Eliade, *Podul...*, *op. cit.* , p. 68.
[74] *Ibidem,* p. 81.

References

Alexandrescu, S. (1999) *Privind înapoi, modernitatea*, trad. Mirela Adăscăliţei, Ş. Anghelescu, Mara Chiriţescu şi Ramona Jugureanu, Univers, Bucureşti.

*** (1998) *Bhagavad-Gītā,* studiu introductiv, trad. şi note S. Al-George, Herald, Bucureşti.

*** (1993) *Cele mai vechi Upaniṣade*, trad. R. Bercea, Ştiinţifică, Bucureşti

Coomaraswamy, A. K. (2005) *Nimicirea de sine sau eliberarea divinului din noi*, trad. Al. Anghel, Herald, Bucureşti.

Eliade, M. (1994) *Imagini şi simboluri. Eseu asupra simbolismului magico-religios*, trad. Al. Beldescu, prefaţă G. Dumézil, Humanitas, Bucureşti.

Eliade, M. (2003) *Insula lui Euthanasius,* Humanitas, Bucureşti.

Eliade, M. (1994) *Integrala prozei fantastice*, *Podul,* ediţie şi postfaţă E. Simion, Moldova, Iaşi.

Eliade, M. (1986) *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, vol. II, „De la Gautama Buddha până la triumful creştinismului", trad. C. Baltag, Ştiinţifică şi pedagogică, Bucureşti.

Eliade, M. (2006) *Yoga. Libertate şi nemurire*, trad. W. Fotescu, Humanitas, Bucureşti.

Eliade, M. (1991) *Oceanografie,* Humanitas, Bucureşti.

Eliade, M. (1995) *Mefistofel şi androginul*, trad. Alexandra Cuniţă, Humanitas, Bucureşti.

Eliade, M. (2003) *Mitul reintegrării*, Humanitas, Bucureşti.

Eliade, M. (2005) *Sacrul şi profanul,* Humanitas, Bucureşti.

Eliade, M. (2004) Secretul doctorului Honigberger. Nopţi la Serampore, Humanitas, Bucureşti.

Eliade, M. (1992) *Tratat de istorie a religiilor,* trad. Mariana Noica, prefaţă George Dumézil, Humanitas, Bucureşti.

George, S. Al. (2002) *Arhaic şi universal. India în conştiinţa românească, Herald*, Bucureşti.

Huizinga, J. (1998) *Homo ludens*, Humanitas, Bucureşti.

Otto, R. (2002) *Sacrul – despre elementul iraţional din ideea divinului şi despre relaţia lui cu raţionalul*, trad. I. Milea, Dacia, Cluj-Napoca.

Rennie, B. S. (1996) The *coincidentia oppositorum*, în *Reconstructing Eliade. Making sense of religion*, State University of New York Press.

Silion, B. G. (2009) *Coincidentia oppositorum.* Modelul discursului indirect

liber în gândirea lui Mircea Eliade, în *Idei în dialog*, nr. 2, februarie.

Steinhardt, N. (1988) *Prin alţii către sine. Eseuri vechi şi noi*, Eminescu, Bucureşti.

Valk, J. (1992) The concept of *coincidentia oppositorum* in the thought of Mircea Eliade, in *Religious Studies*, vol. 28, nr. 1, martie, 1992.

Velasco, J. M. (1997) *Introducere în fenomenologia religiei,* trad. C. Bădiliță, Polirom, Iaşi.

The Meanings of Time in Fantastic Literature - Mircea Eliade, Vasile Voiculescu, Mihail Sadoveanu

Ana SANDULOVICIU, Lecturer Ph.D.
"Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract:

This text traces the ways in which the three Romanian writers approach fantastic prose by supporting their narratives on exploiting narrative time and its various levels. The joint analysis of these three writers is based on the existence of certain common dominant features in their works, more precisely on the use of a life-philosophy that is similar in certain aspects, thus constituting a potential axis of Romanian fantastic literature.

Keywords:

Fantastic Literature, uncanny, narratology, a double linearity of the narrative text, levels of narration, topos, time.

Les sens du temps dans le fantastique - Mircea Eliade, Vasile Voiculescu et Mihail Sadoveanu

Une première direction d'analyse du temps épique regarde l'exploration des *sens* que celui-ci développe à l'intérieur d'un conte qui contient aussi les attributs de la fantasticité.

Il existe plusieurs acceptions thématiques du temps littéraire. Dans un recit fantastique, la configuration temporelle s'avère être très importante, puisqu'elle soutient le développement d'une trame insolite, étrange, peu commune au réel.

Si le fantastique recourt, habituellement, à un temps clos, oppressif, il y a des situations quand cette permanente menace peut être vaincue, par le retour au temps circulaire, sacré des origines et des mythes.

Dans la prose fantastique roumaine, ce phénomene approche, à notre avis, trois écrivains comme Mircea Eliade, Vasile Voiculescu et Mihail Sadoveanu.

L'autre aspect, celui contraire, d'un temps monstrueux, apparaît dans les récits fantastiques de A. E. Baconsky, Vladimir Colin, Oscar Lemnaru, Ioan Groşan, etc. La sensation transmise par les héros de leurs contes reste la peur, la lutte de sortir d'un labyrhinte. Rien n'approche les destinées de telles gens, condamnés à vivre dans un monde en dehors du sacré, des recherches ou des révélations des personnages de Mircea Eliade ou de Vasile Voiculescu, qui detiennent parfois la capacité de découvrir les traces d'un espace et d'un temps sacrés, archaïques, au milieu de la civilisation actuelle.

Dans le premier chapitre de son ouvrage sur le fantastique[1] intitulé *Anthropologie*, Jean Fabre commence son analyse sur le fantastique en partant de la problématique du temps. Il existe, considère le critique, deux possibilités particulières de percevoir le Temps : d'une part, on a le temps dans lequel vit l'homme archaïque, primitif, d'autre part, celui dans lequel vit l'individu moderne. Ces deux modalités différentes de se rapporter au Temps séparent, en fait, deux mentalités, deux possibilités de concevoir le monde : la vision archaïque, opposée à celle moderne, que le critique appelle aussi prométhéenne ou schizoïde. Ce que nous voulons démontrer, c'est que la bi temporalité dont parle Jean Fabre reste

[1] Dans Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique, Paris, Corti, 1992.

extrêmement importante pour comprendre une éventuelle philosophie du fantastique. Parce que celui-ci prend naissance justement de la manière de penser de l'individu moderne, dont la conscience prométhéenne est soumise au temps historique, irréversible. Le monde laïcisé laisse, ainsi, le hasard à s'installer complètement à l'intérieur du nouveau paradigme spatio-temporel désacralisé. Au contraire, la causalité magique à laquelle l'homme primitif recourt par sa pensée s'accorde parfaitement à un espace existentiel aux coordonnées sacrées, capables à le défendre d'éventuels périls : "[…] en face de la fluidité chaotique du profane, s'instaure un point fixe qui va fonder le monde et l'organiser."[2] En fait, Jean Fabre suit de près, en ce qui concerne le Temps, la pensée de Mircea Eliade, qui souligne, dans de nombreuses études, l'opposition entre les deux types de mentalités et les deux modalités de comprendre /percevoir le temps et l'espace. L'historien des religions roumain démontre, de même, qu'il existe un écart total entre le temps sacré et la durée profane ; l'individu religieux vit dans un temps circulaire, réversible dans lequel on peut se réintégrer grâce aux rites ; tandis que l'autre, l'homme moderne, connaît des possibilités très limitées dans sa tentative de vaincre le temps. Et pourtant l'une d'elles pourrait être la construction d'une dimension temporelle épique, à l'intérieur de laquelle le souvenir et le rôle joué par la mémoire mettraient le conteur et son public à l'abri du Temps. Vue dans cette lumière, la littérature épique accomplit une mission majeure, celle de continuer les fonctions du mythe dans une société profane, désacralisée, menacée, comme écrit Mircea Eliade, par la "terreur de l'histoire."[3]

Généralement, le temps dans lequel surgit le surnaturel est exactement ce temps construit par la mentalité prométhéenne de l'homme moderne et même post-moderne, déshérité de toute coordonné sacrée. Dans la littérature roumaine, on retrouve chez beaucoup d'écrivains cette temporalité piège, obsessionnelle qui menace et hante les personnages. Gala Galaction, A.E.Baconsky, Mateiu I.Caragiale, Ioan Groşan sont quelques exemples d'écrivains qui mettent en scène et exploitent, dans plusieurs contes fantastiques, cette première dimension temporelle, très proche de celle des auteurs de fantastique étrangers et européens.

[2] *Idem*, p. 33
[3] *Sacrul şi profanul*, Bucarest, Humanitas, 1992, p. 109. Voir aussi *Le mythe de l'éternel retour*, Gallimard.

Le second type de temporalité, dont on va écrire dans les lignes qui suivent, est tout à fait opposé à la première, et peut être distingué dans la prose de Mircea Eliade, Vasile Voiculescu et Mihail Sadoveanu, etc. Les trois écrivains s'apparentent, grâce à une *Weltanschauung* particulièrement roumaine, qui descend du fond de superstitions et de mythes de notre folklore.

On a observé que le fantastique de la prose de Mircea Eliade se développe – malgré la présence, dans un arrière-plan du texte, de nombreuses allusions aux mythes de la culture universelle ou aux aspects appartenant à la spiritualité indienne – autour d'une attitude existentielle profondément autochtone. Le critique roumain Sorin Alexandrescu écrit que le surnaturel des contes et des romans de Mircea Eliade se distingue de celui des écrivains étrangers par l'attitude positive, optimiste devant la vie. Ce que souligne le critique, c'est le fait que l'originalité du monde fantastique construit par Eliade se retrouve justement dans sa sérénité et dans l'équilibre, dans l'absence du tragique et de la damnation. Le fantastique de Eliade, considère Sorin Alexandrescu, est bénin, et de ce point de vue il reste profondément roumain, parce que dans la littérature roumaine, considère le critique, le surnaturel n'est jamais devenu grotesque ou tragique.[4] Et cette affirmation peut être soutenue justement par la manière dans laquelle les personnages de Mircea Eliade se situent par rapport au temps ; ils sont caractérisés par une tentative permanente et assidue de sortir du temps historique pour retrouver un temps du mythe, de l'éternité, action qui leur dévoile une nouvelle apparence du réel, du monde, que les autres, profanes, ne découvriront jamais. Les individus engagés dans cette permanente quête du chemin qui mène au Centre retrouvent, pour la plupart des fois, les réponses aux questions qui les tourmentent. Le temps ne revêt plus pour eux seulement des aspects négatifs. Parce que des personnages comme le docteur Zerlendi (*Secretul doctorului Honigberger*), l'ermite Anisie, Ştefan Viziru, Ciru Partenie, Cătălina (*Noaptea de Sânziene*) ou Zaharia Fărâmă (*Pe strada Mântuleasa*), après des poursuites et des expériences spirituelles comparables à la fameuse quête du Graal, découvrent et mettent en pratique des méthodes pour se guérir des effets du temps. En fait, la question du temps constitue le thème central de l'œuvre scientifique et littéraire de Mircea Eliade. Dans l'une de

[4] Cf. l'étude introductive *Dialectica fantasticului* dans *La ţigănci şi alte povestiri* de Mircea Eliade, Bucarest, Editura pentru literatură, 1969, p.XLIX.

ses études, l'auteur observait que les gens modernes ne savent plus comment perdre leur temps.[5]

En revenant à la prose fantastique de Mircea Eliade, on peut observer qu'elle connaît plutôt deux types de personnages, les héros et les antihéros. Les premiers ont la conscience de leur destinée particulière par rapport aux autres. Ce sont des initiés qui ont la capacité de retrouver un temps sacré, primordial. De tels personnages sont Zerlendi de *Secretul doctorului Honigberger*, Bogdanof, Suren Bose et Van Manen de *Nopți la Serampore* et, puis, le protagoniste du roman *Noaptea de Sânziene,* Ştefan Viziru. L'autre catégorie inclut les ingénus, gens naïfs et simples, qui accomplissent de faits très importants, mais sans le savoir : le modeste enseignant Zaharia Fărâmă, de la nouvelle *Pe strada Mântuleasa*, vit dans un temps passé bâti par sa propre imagination et est enquêté par les autorités communistes, qui voient en lui une vraie menace. Il est, en fait, une Schéhérazade moderne, qui s'éloigne de la sentence par chaque histoire racontée. Dans la narration *Podul* - texte où apparaissent de nombreuses allusions à la mythologie ou aux motifs les plus marquants utilisés par l'écrivain, comme le déguisement/l'occultation du sacré dans le profane, le thème du labyrinthe, les *coincidentia oppositorum* , le rôle du rituel, les allusions bibliques – l'un des trois narrateurs prononce, quelque part, une possible caractérisation du deuxième type de héros de la prose de Eliade : "Uneori, la anumiţi oameni, sub aspectul celei mai stridente realităţi, şi se revelează structurile profunde ale realului. Structuri care altminteri, raţional, vreau să spun, ne sunt inaccesibile."[6] Les individus de cette deuxième catégorie, donnant l'apparence d'être très humbles et insignifiants aux yeux du lecteur sont construits, en effets, sur ce modèle.

La digression sur la possible typologie des personnages dans la prose de Mircea Eliade a été faite puisque, comme nous avons déjà écrit, les représentants de ce monde imaginaire mettent en pratique les idées de l'écrivain sur un possible dépassement, par l'homme moderne, des frontières spatio-temporelles qui l'entourent. En effet, ce serait là une première modalité, pour les deux types de héros de la prose de Eliade, de vaincre le temps.

[5] Cf. *Pierdeți-vă timpul*, dans *Drumul spre centru*, anthologie, Bucarest, Univers, 1991.
[6] *Proză fantastică. III. Pe strada Mântuleasa*, Bucarest, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1991, p. 49.

Une deuxième possibilité providentielle, aussi, pour l'individu moderne, à laquelle renvoie la littérature de Mircea Eliade, peut être trouvée dans le simple acte de narrer, de conter, dans l'anamnèse. D'ailleurs, l'écrivain explique maintes fois que le récit et la littérature ont comme rôle principal de continuer, dans une société profane, la fonction que le mythe remplissait dans les sociétés archaïques, celle de pont entre l'homme et la divinité. En faisant appel aux histoires racontées par les mythes, l'homme retrouve les repères nécessaires pour une vie libérée du vide existentiel, du "monstre-Temps."[7]

L'intérêt de l'écrivain pour le rôle joué par le *Temps* dans la narration en général et dans la structure de ses nouvelles a été observé par la plupart de ses critiques littéraires. Eugen Simion note que beaucoup de ses récits sont construits autour d'un schéma basé sur la *rupture de niveau temporel.*[8]

Si les personnages de Mircea Eliade cherchent leur liberté intérieure et de nouvelles dimensions spirituelles dans l'espace profane de la ville, les protagonistes de la prose fantastique de Vasile Voiculescu parcourent un chemin en quelque sorte opposé. Les héros du volume *Iubire magică* s'éloignent de la ville, espace représentatif pour la civilisation moderne, et préfèrent s'installer dans un lieu isolé, archaïque, où le monde vit encore dans un rythme ancestral (*Misiune de încredere, În mijlocul lupilor, Sakuntala, Iubire magică, Lipitoarea*) ou demeurent, sans jamais le quitter, dans cet espace-temps appartenant à une mentalité patriarcale (*Pescarul Amin, Lostriţa, Ciorbă de bolovan, Lacul rău, Ultimul berevoi*).

Sous l'aspect de l'organisation narrative, généralement et chez ces deux écrivains, il existe deux types de récit *encadré,* et les différences sont apparues à cause du contexte socio-historique auquel le narrateur appartient[9] : le type oriental le type occidental. Alors qu'un narrateur comme Zaharia Fărâmă du récit *Pe strada Mântuleasa* de Mircea Eliade s'inscrit dans la tradition orientale (puisqu'il raconte pour sauver sa vie dans un moment extrêmement difficile et non dans un instant de paix, de tranquillité), chez Vasile Voiculescu le rituel narratif est similaire à celui des récits encadrés de type occidental. Les conteurs qui introduisent leur auditoire dans une atmosphère fabuleuse ne s'engagent pas dans ce

[7] Cf. Jean Fabre, *op. cit*, p. 19.
[8] Cf. *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii*, Bucarest, Demiurg, 1995, p. 128.
[9] Cf. Sergiu Pavel Dan, *Povestirile în ramă. Ipostaze universale şi româneşti ale unei structuri*, deuxième édition, Piteşti, Paralela 45, 2003.

cérémonial provoqués par une menace quelconque. D'ailleurs, les narrateurs de la prose de Mihail Sadoveanu ont, eux aussi, les mêmes raisons de raconter : l'arrêt à une auberge, pendant la nuit, l'arrivée de l'hiver ou le simple plaisir de faire connaître aux jeunes les événements les plus mémorables du passé.

Le rituel épique du volume *Iubire magică* suit, presque dans la plupart des textes, un schéma commun : un intellectuel (poète, ingénieur, folkloriste, médecin, technicien) quitte la ville pour se retirer dans l'espace tranquille d'un village de montagne où il aura la surprise de découvrir un autre monde : pour l'homme de la civilisation urbaine, les événements qui s'y passent et la manière dont les gens pensent et agissent appartiennent, sans doute, au surnaturel ; en échange, pour ceux habitués à ce mode de vie traditionnel, appartenant à la mentalité magique, les mêmes événements sont vus comme autant de péripéties normales.

La crédibilité et l'authenticité du monde surnaturel ouvert à l'intérieur de la narration, dans la diégèse, s'appuient aussi sur une typologie des personnages simple mais efficace pour la démonstration que le narrateur essaie de rendre vraisemblable à son public. Il existe, dans la prose de Vasile Voiculescu, un personnage qui détient des attributs magiques, qui a la mission de révéler le fait – et Voiculescu s'approche de Eliade sous cet aspect – que derrière le monde phénoménal reste cachée une réalité seconde, primordiale, située sur un autre axe temporel. Malheureusement, cet univers archaïque devra se soumettre devant l'agression de la civilisation moderne, tout comme dans la prose de Mihail Sadoveanu (dans le roman *Nopţile de Sânziene*, le garde forestier Peceneaga est le représentant et le protecteur de ce monde, tout comme les autres gens du domaine de Necşeni, en tête avec la princesse Kivi ; dans les contes, d'autres personnages évoquent avec regret les temps de jadis, par opposition au présent ; dans le récit *Hanu Ancuţei*, quelques-unes des histoires racontées essaient de convaincre l'audience des merveilles d'un temps passé). Le récit *Ultimul Berevoi* de Vasile Voiculescu a comme protagoniste un vieux dont personne ne connaît l'âge exact ; il parait être un mage perdu dans le présent. Les villageois de sept villages décident d'en appeler à lui pour les aider à échapper des ennuis provoqués par un animal sauvage. Et le vieil enchanteur accepte, se croyant aussi puissant qu'autrefois. Ses préparatifs et puis le rituel qu'il met en scène n'auront malheureusement l'effet attendu ; ainsi le vieux mage comprend qu'il devra se sacrifier lui-même pour que le mal soit vaincu. *Ultimul Berevoi*

transmet clairement l'idée que le temps de la magie a expiré. Le critique Eugen Simion écrit que le thème central de la prose de Vasile Voiculescu est représenté par la mort du monde magique dans les bras de la civilisation rationnelle.[10]

Dans le texte, nous avons aussi mentionné, non par hasard, le nom de Mihail Sadoveanu. Cette association peut paraître bizarre, ayant en vue que les premiers deux écrivains sont étudiés du point de vue de la temporalité fantastique. Mais la raison qui nous a déterminé d'analyser en parallèle plusieurs œuvres appartenant aux écrivains mentionnés a une justification. Leur écriture contient, croyons-nous, un axe commun, une manière apparentée d'organiser le fantastique et une philosophie de vie semblable. Si les nouvelles de Vasile Voiculescu nous parlent de l'effacement lent du magique, la prose de maturité Mihail Sadoveanu essaie de démontrer la pérennité des éléments d'un monde archaïque et les efforts faits par ses représentants pour résister aux changements.

Dans la plupart des contes de Mihail Sadoveanu dans lesquels le lecteur peut s'attendre à l'apparition ultérieure du fantastique, l'action a lieu sur deux niveaux temporels. Le permanent attrait des personnages pour l'évocation du passé renvoie, évidemment, aux fonctions de la mémoire. Et le passé est toujours idéalisé dans l'œuvre de Sadoveanu. Parce que, tant qu'ils peuvent raconter sur un "il a été une fois" fabuleux, des personnages comme le narrateur de *Povestea cu Petrişor*, Gavril Mânzu de *Credinţă strămoşească* ou le vieux Leonte Zodieru de Hanu Ancuţei ont la certitude qu'ils apprendront aussi les sens du présent. Sans être, pour le moment, les messagers de phénomènes exceptionnels, sans accomplir des scénarios mythiques, comme dans la prose de Mircea Eliade ou plus tard dans les romans ésotériques de Sadoveanu, ils se frayent chemin vers la profonde philosophie bâtie par l'écrivain dans ses œuvres de maturité.

La critique littéraire a observé, à maintes reprises, les possibles similitudes qui existeraient, au-delà du titre commun et de la référence à un mythe du folklore autochtone, entre le roman *Nopţile de Sânziene* de Sadoveanu et son homonyme *Noaptea de Sânziene* de Eliade. Bien sur, il existe aussi des différences très visibles dans la manière dans laquelle les deux écrivains se rapportent à l'idée du temps magique et à la nuit enchantée du solstice d'été. Le fil narratif le plus important, chez Eliade,

[10] Cf. *Repere istorico-literare*, dans Vasile Voiculescu, *Iubire magică. Povestiri*, Bucarest, Editions Minerva, 1984, p. 541.

nous conduit à l'histoire d'amour de Stefan Viziru et Ileana Sideri ; non par hasard, leur rencontre a lieu dans la forêt Baneasa. La forêt devient l'un des espaces auxquels l'écrivain donne des connotations sacrées. Tout comme la chambre Sambô du même roman ou la grotte de la nouvelle *Pe strada Mântuleasa*, elle permet, à des moments appartenant à un rituel magique, l'incursion dans *l'autre* temps. Chez Sadoveanu, la forêt de Borza "participe" à l'amour entre la jeune d'origine noble Kivi et l'administrateur Sofronie Leca. Mais dans un sens différent, bien sur : ici le bois, avec les gens qui y vivent depuis des temps anciens, représente une partie, ou, plus exactement, le centre d'un monde ancestral, vu comme supérieur par rapport au présent.

Pour le chercheur du fantastique, la manière dans laquelle Sadoveanu construit certains de ces récits, très proches du territoire fantastique, est intéressante. Parce que le noyau d'étrange et de mystère d'où pourrait surgir le surnaturel est détruit dans la deuxième moitié de la narration, faisant place aux fabuleux ; entre le temps présent du narrateur et celui passé de la diégèse s'interpose un intervalle trop long et, ainsi, l'événement surnaturel n'a plus de crédibilité devant le public du monde narratif et le lecteur.

Comme nous avons déjà précisé, les raisons pour lesquelles quelques narrations de Mihail Sadoveanu pourraient être interprétées dans un chapitre sur le temps fantastique renvoient à des motivations profondes et d'une approche toute particulière de l'écrivain en ce qui concerne les concepts littéraires de fabuleux et de miraculeux, voisins, dans le vaste domaine de l'imaginaire, avec le fantastique. Le critique roumain Sergiu Pavel Dan, dans son très connu ouvrage sur le fantastique[11], est préoccupé par l'existence de possibles filons fantastiques chez Sadoveanu. Ainsi, le critique considère que l'explication la plus pertinente existe dans la tenue spécifique de conteur moldave de Sadoveanu, dans son goût pour présenter tout en bon ordre ; or ce climat, considère le critique, ne se marierait pas bien avec un genre des antinomies spéculatives et des événements imprévus. Et pourtant les raisons pour lesquelles l'action des textes *Nopţile de Sânziene, Hanul Boului, Poveste de sărbători, Prisacă de altădată, Ochi de urs,* etc. ne glisse pas dans le fantastique ne peuvent être expliquées seulement par le ton de conteur bonhomme de Sadoveanu. Ce qui nous parait plus exact, c'est que

[11] Cf. Proza fantastică românească, Bucarest, Editions Minerva, 1975, p. 155.

Sadoveanu ne recourt pas à la construction d'un fantastique canonique, tel qu'il est conçu, comme mécanisme textuel et discursif, par les maîtres du genre, mais que ses narrations cachent un fond fantastique profond, ontologique. Puis, on peut accepter que Sadoveanu s'inscrit sur une direction du fantastique roumain, à coté de Vasile Voiculescu et Mircea Eliade, puisque les trois écrivains donnent une interprétation spécifique, issue de la spiritualité et de la mythologie autochtones, au surnaturel.

References

Alexandrescu, S. (1969) *Dialectica fantasticului* dans *La ţigănci şi alte povestiri* de Mircea Eliade, Bucarest, Editura pentru literatură,

Eliade, M. (1991) *Drumul spre centru*, anthologie, Bucarest, Univers,

Eliade, M. (1992) *Sacrul şi profanul*, Bucarest, Humanitas

Fabre, J. (1992) *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, Corti,

Pavel Dan, S. (2003) *Povestirile în ramă. Ipostaze universale şi româneşti ale unei structuri, deuxième édition*, Piteşti, Paralela 45,

Pavel Dan, S. (1975) *Proza fantastică românească*, Bucarest, Editions Minerva,

Simion, E. (1984) *Repere istorico-literare*, dans Vasile Voiculescu, *Iubire magică. Povestiri*, Bucarest, Editions Minerva,

Simion, E. (1995) *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii*, Bucarest, Demiurg.

Contributors:

Lăcrămioara PETRESCU, Ph. D (b. 9th of August 1964, Iaşi). Professor at the Romanian Literature Department at the Faculty of Letters, at `Alexandru Ioan Cuza` University of Iaşi. Vice-dean of the Faculty of Letters at "Alexandru Ioan Cuza" University from Iaşi. Coordinator of Ph.D theses in the field of Philology, focused on Romanian Literature. Member in the Senate of "Alexandru Ioan Cuza" University. Author of volumes entitled *Poetica personajului în romanul lui Camil Petrescu* (*The Poetics of the character in Camil Petrescu's Novel*), Junimea Publishing House, Iaşi, 2000, *Naturi lirice* (*Lirical natures*), "Alexandru Ioan Cuza" University Publishing House, Iaşi, 2004, *Scena romanului, (The Stage of the Novel)*, Junimea Publishing House, Ia i, 2005, *Pragul minunii sau despre revelaţie*: V. Voiculescu, (*The Gate to Wonder or about Revelation*): V. Voiculescu, Junimea Publishing House, Iaşi, 2006.

Constantin PRICOP, Ph.D is Professor at the Romanian Literature Department at the Faculty of Letters, at `Alexandru Ioan Cuza` University of Iaşi. Member of the Writers Union from Romania. From graduation until 1991 it was magazine editor of *Convorbiri literare*. Founder and redactor in chief of the *Continent* magazine. Cofounder and editor in chief of the *La Page Blanche* magazine (Bordeaux). Author of volumes entitled *Viaţa fără sentimente,* (Eminescu Publishing House*,* Bucureşti*,* 1982)*; Marginea şi centrul,* (Cartea Românească Publishing House*,* Bucureşti), 1990*; Seducţia ideologiilor şi luciditatea criticii. Privire asupra criticii literare româneşti din perioada interbelică, (*Integral Publishing House*,* Bucureşti, 1999)*, Literatura şi tranziţia, (*Iaşi, 2000)*; Literatura română postbelică,1*, Iaşi, *2005*.

Jan GOES, PhD Is Professor of Linguistics and French as a foreign language at Artois University (North of France). He is director of the research centre *Grammatica* and of the collection "Etudes linguistiques" at Artois Presses Université (APU). He has published about Linguistics (the adjective) and Didactics of French as a foreign language. He is knight in the order of the "Academic palms" (Palmes Académiques).

He published, amongst others: *L'adjectif. Entre nom et verbe*, Louvain-la-Neuve, De Boeck - Duculot, coll. *Champs linguistiques,* 348 pp. (1999), (Rewarded by the *Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*); «Les prédications secondes à prédicat adjectival», *Travaux de Linguistique* n° 57, pp. 23-42(2008); *L'adjectif hors de sa catégorie*, Actes du VIe congrès de linguistique franco-roumaine, Université d'Artois, 23-25 mai 2007, Arras, Artois, Presses Université. (Goes, J. et Moline Estelle, éds.).

Cristina SCARLAT (b. 1972, Iaşi**)** is a teacher and postgraduate scholar in the The Doctoral School of Philological Studies, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi, enrolled in the Sectorial Operational Program for the development of Human Resources in Romania within the DOC project – Paideia POSDRU/CPP 107/DMI 1.5/S/78342 with a thesis on the transposition of Mircea Eliade's work into different languages of art, coordinate by Professor Lăcrămioara Petrescu. During fifteen years she has published articles, studies, essays and interviews that focused on the transposition of Mircea Eliade's work in various semiotic codes: lyric, dramatic, film, plastic, jazz and so on. She has also published a volume on the same topic, *Mircea Eliade. Hermeneutics of Performance*, I, *Conversations*, Timpul Publishing House, Iasi, 2008 – by collectting conversations with Romanian and foreign personalities who have known Eliade or written about him – published in *Convorbiri literare, România literară, Origini. The Romanian Roots, Caietele Mircea Eliade, Poesis, Nord Literar, Euresis / Cahiers roumains d'études littéraires et culturelles, Studii şi cercetări ştiinţifice. Seria filologie* (Alma Mater Publishing House - "Vasile Alecsandri" University of *Bacău), Orizont* and so on. cristinanscarlat@yahoo.fr.

Mac Linscott RICKETTS, Ph.D was born in Florida, USA, and graduated in humanities from the University of Florida in 1952. He received a master's degree in theology from Emory University in 1954, and a Ph.D. in history of religions from the University of Chicago in 1964, where he studied under Mircea Eliade, J. Kitagawa, and Ch. Long. While teaching at Duke University (1965-1971), he published his first articles about Eliade. After he discovered in 1970-71 that Professor Eliade had published many things in Romanian, he undertook to learn to read the language. Eliade asked him to help with translating his first book of *Memoirs* (*Amintiri*), which eventually led to his translating both complete autobiographical volumes and the first and fourth volume of the *Journal.*

His major work is the monograph on *Eliade's Roots* (1988). Ricketts retired from teaching in 1965 and since then has devoted himself largely to translating and publishing articles about his former professor.

Marcello De MARTINO, PhD, is a linguist, philologist and historian. Formerly a lecturer in foreign universities (State University of New York at Buffalo, USA, Institute of Asian Studies of Madras, India, University of Pennsylvania, USA). He is a member of the Italian Institute for Africa and the Orient (IsIAO) in Rome and the American Academy of Religion. He has several innovative essays on the various linguistic theories of grammar, ancient Western thought (Greek and Latin) and East Asian (Sanskrit and Tamil). The scope of his research interests extends to esotericism, to whom he dedicates the same passion he has for the studies and historical linguistics. He is the author of *Mircea Eliade esoterico. Ioan Petru Culianu e i "non detti"*, Settimo Sigillo, Roma 2008 and *Le ultime lettere di Julius Evola* à M. Mircea Eliade *(29/XI/1954 e 26/IV/1962)*, Settimo Sigillo, Roma 2011.

Giovanni CASADIO (Faenza 1950) is Professor Ordinarius of History of Religions at the University of Salerno (2004). Graduation at the University of Bologna (1981). Postgraduate studies at the University of Rome, Lausanne (1984-85), Bologna (1987-1989). PhD University of Rome (1993). Associate Professor University of Salerno (1993). Founder and editor of the series *Biblioteca di Studi Religiosi* (Giordano, Cosenza) and *Biblioteca di Storia delle Religioni* (Il Calamo, Roma). Member of the executive committee of the *European Association for the Study of religions* (EASR) as Publications officer (2000). Advisor of the series *Studien und Texten zur Antike und Christentum* (Mohr, Tübingen). Associate editor of the II ed. of the *Eliade's Encyclopedia of Religion* (2005). Co-director of *Symposia Cumana* (an annual venue at Cuma sponsored by the Vergilian Society and Brandeis University). Member of the advisory board of several international journals (including *Archaeus; Vergilius; Bandue; International Journal on Humanistic Ideology; Moscow Journal of Religion*). Comandor *Meritul Cultural* (contribution to the study of the history of religions and promotion of Mircea Eliade's scientific and literary work) from the Presidency of Romania (2006). He has authored 111 publications in Italian, English, French, German, Spanish, and Rumanian relative to Greek religion (Dionysus, Orphism, Plato, Plutarch), Near-Eastern

religions (Iran, Ugarit, Mesopotamia), ancient Christianity and syncretism (Gnosticism, Manichaeism), woman and gender studies, history of the history of religions. Books: *Storia del culto di Dioniso in Argolide* (1994), *Vie gnostiche all'immortalità* (1997), *Il vino dell'anima (*1999), *Ugo Bianchi: Una vita per la storia delle religioni* (ed. 2002), *Mystic Cults in Magna Graecia* (co-ed. 2009; pb 2010); *Le scienze delle religioni nel mondo* (co-ed. 2011).

Mihaela GLIGOR, Ph.D, studied Philosophy at Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, where she also received her Ph.D. in Philosophy (2006) with a thesis about *Mircea Eliade and Romanian Right Extreme*. In the present, she is Scientific Researcher in the field of Philosophy at The Romanian Academy, "George Barițiu" History Institute, Cluj-Napoca, Department of Humanities. In 2009 she was a Fellow at Department of Philosophy, Jadavpur University Kolkata, India, with an ICCR Postdoctoral Scholarship.

She has coordinated, along with Mac Linscott Ricketts, the following volumes: *Întâlniri cu/Encounters with Mircea Eliade* (Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2005), *Întâlniri cu Mircea Eliade* (Bucharest, Humanitas, 2007) and *Professor Mircea Eliade: Reminiscences* (Kolkata, Codex, 2008). Coordinator, along with Sherry Sabbarwal, of the volume *Patterns in Philosophy and Sociology of Religions* (Rawat Publications, Jaipur, India, 2011).

Author of volumes *Mircea Eliade. Anii tulburi. 1932-1938 (Mircea Eliade. His political involvement. 1932-1938),* Bucharest, EuroPress Group, 2007 (nominated for Romanian Writers Union prizes), and *India. Însemnări, eseuri, jurnal (India. Writings, Essays, Journal)*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2009 (awarded with Sergiu Al-George Prize of RICA – Romanian Indian Cultural Association; second edition, 2010).

She translated and edited the correspondence between Mircea Eliade and Henry Pernet: *Corespondenta. 1961-1986. Dragul meu prieten* (Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2011).

Sabina FÎNARU: Associate Professor, Ph.D., at the Department of Romanian Language and Literature, Faculty of Letters and Communication Sciences, "Ştefan cel Mare" University of Suceava.

She has taught courses such as: The History of Romanian Literature (Beginnings, Romanticism, Mircea Eliade's Novel, Post-War Poetry); An Introduction to Fantastic Literature; Autobiographic Literature; European Directions in Criticism; Literature, History and

Representation; Latin. Between 2000 and 2002, she taught Romanian Language and Civilization at Delhi University (India).

Published books: *Eliade prin Eliade (Eliade through Eliade),* (3rd edition, Bucharest, 2006), *Literatura română de la început* (Suceava, 2005), *Curs de limba latină cu elemente de literatură, cultură şi civilizaţie* (Suceava, 2004).

Published studies: "Philosophy and Literature. Anthropology of the Character and the Ontology of Writing in Mircea Eliade's works," in *The Human Being in Contemporary Philosophical Conceptions*, Cambridge Scholars Publishing, 2009; "Pe urmele lui Mircea Eliade. Reconstituirea palimpsestului indian (I)", (Eliade's India), in Analele Universităţii "Ştefan cel Mare" Suceava, Editura Universităţii din Suceava, 2007; "Jurnalul portughez al lui Mircea Eliade" (Mircea Eliade's Portughese Diary), in *Lecturi filologice*, no. 4, Chişinău, Republic of Moldavia, 2006; "Le créateur et le sacrifice pour la création. Mircea Eliade: *Noces aux cieux*," in *Le Lait de la Mort. La ballade de l'emmurée et sa fortune littéraire*, Université Blaise-Pascal, centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Clermont-Ferrand, France, 1998.

Traian PENCIUC, PhD. is literary secretary at the National Theatre of Târgu Mureş, Lecturer at the University of Arts Târgu-Mureş and stage director. He obtained his Licence in Theatrical Arts with major in Stage directing (five-year university degree) at the University of Arts Târgu-Mureş and received Teaching Qualification (rank II and rank I) at Technical University of Cluj Napoca. His Ph.D. in music was at "Gheorghe Dima" Music Academy, Cluj Napoca. Traian Penciuc has staged in Romania and Serbia. His repertoire includes Beckett, Shakespeare, Molière, Neil LaBute, Mrozek, but also Romanian playwrights as Lucian Blaga. All his productions were invited in festivals and some were awarded. His main interest is in phantasmatic communication in theatre and opera, with extensions in culture and religion, materialized in his PhD thesis, papers and workshops. In connection, he is researching Mircea Eliade's conceptions about theatre and his Indian biography. Participant at the *International Seminar on Hystory of Religions*, Academic Staff College - Jawaharlal Nehru University, New Delhi, and the panel discution *Orientalism Revisited*, at Victoria Memorial, Calcutta, India, he has also lectured at ASC and in the postgraduate course at the School of Arts and Estethics in Jawaharlal Nehru University, New Delhi.

Monica N. DOMNARI (b. 1986): Romanian Grammar and Literature teacher. Graduated from The Faculty of Letters, "Alexandru Ioan Cuza" University, Iassy, with a thesis entitled *The Sacred in the Profane – Eliade's particularity* in The Snake and The Forbidden Forest. Master degree studies at the above mentioned university, the Department of Romanian Literature and Literary Hermeneutics. The present study takes as a starting point the dissertation *Initiation as a Paradoxical State* supervised by professor Lăcrămioara Petrescu.

Mircea HANDOCA is Professor Emeritus and the romanian biographer of Mircea Eliade. He has published large number of articles and books about Eliade's life and works – *Convorbiri cu şi despre Mircea Eliade, Pro Mircea Eliade, Mircea Eliade- un uriaş peste timp, Viaţa lui Mircea Eliade, Mircea Eliade-biobibliografie* etc.

Ana SANDULOVICIU studied French and Romanian Language and Literature at "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi, where she also received her Ph.D. in Literature (2006) with a thesis about *Narrative Modalities in Romanian Fantastic Prose.* In the present, she is University Lecturer on French at the Department of Foreign Languages, the Faculty of Economics and Business Administration, the "Al.I.Cuza" University in Iaşi, Romania. She teaches economics, business and law French language and is also concerned with researches in comparative literature, in Romanian and European fantastic literature and narratology.

She has translated three books from French into Romanian: Gilles Ferréol, Noël Flageul, Metode şi tehnici de exprimare scrisă şi orală (Méthodes et techniques d'expression orale et écrite), Iaşi, Polirom, 1998, Christian Baylon, Xavier Mignot, Comunicarea (La communication), Iaşi, Ed. Universităţii, 2000, and Sylvie Diatkine Bazele teoriei bancare (Les fondements de la théorie bancaire, Paris, Dunod, 2002)

She also wrote Studies about Romanian and European fantastic Literature and participated at Conferences and Symposia based on the same questions.

Adrian BOLDIŞOR - (b. 4.12.1979)

Professional activity: The Faculty of Theology of Craiova, major in Letters – Romanian Language and Literature; The Faculty of Theology

of Craiova, Pastoral Profile; Thoroughgoing Study - the Faculty of Theology of Craiova; Master's Degree - The Faculty of Theology of Bucharest; Master's Degree - The Faculty of Theology of Craiova; Master of Advanced Ecumenical Studies, University of Geneve, The Ecumenical Institute of Bossey; Ph.D. In Theology - The Faculty of Orthodox Theology of Bucharest; work title: "Christian Approaches in the Thought of Mircea Eliade".

Currently: Titular teacher of Religion, "Marin Sorescu" Arts High School, Craiova, Manager of the Publishing House "Mitropolia Olteniei" and Chief-editor of "Mitropolia Olteniei" magazine.

Books published: „Studii eliadiene. Mircea Eliade între Istoria religiilor şi literatură" ("Eliadian Studies. Mircea Eliade between The History of Religion and Literature", 2009, Coordinator); „Istoria religiilor. Religiile antice. Curs – partea I" („The History of Religion. Antique religions. Course - part I", 2009, Authors: Ştefan Reşceanu, Adrian Boldişor); „Valenţe creştine în gândirea lui Mircea Eliade", („Christian Approches in the Thought of Mircea Eliade", in progress).

Over 100 articles and studies in collective volumes, magazines, newspapers.

Ionel BUŞE - Professor of philosophy at the University of Craiova and Director of the Center of Research of the Imaginary and Rationality „Mircea Eliade" within the University of Craiova. Published works: *Eseuri şi schiţe ontologice* (Tg-Jiu, 1997), *O hermeneutică a basmului românesc*, (Cluj, 2000), *Logica pharmakon-ului*, (Bucharest, 2003), *Métamorphoses du symbole* (Cluj, 2000), *Filosofia şi metodologia imaginarului* (Craiova, 2005), *Introduction à la pensée roumaine* (Lyon, 2006), *Democratie în* rouge caviar (Cluj, 2007), *Du logos au mythos* (Paris, 2008). Coordinating collective works: „Aspects du mythe", col. Symbolon, 2001; „L'imaginaire du politique", col. Symbolon, 2002; „Imaginaire et Rationalité", col. Symbolon 2007; Symbolon no. 4, „Mircea Eliade et la pensée mythique", 2008; Symbolon no. 5, „L'Imaginaire des Orients", 2009; Symbolon no. 6, „L'imaginaire des catastrophes", 2010; Cahiers „Mircea Eliade", no. 1, 2002 and no. 2, 2004.

Editura Lumen

Str. Ţepeş Vodă nr. 2, Iaşi

OP 3 CP 780

www.edituralumen.ro
www.librariavirtuala.com
grafica.redactia.lumen@gmail.com

Printed in EU